

UNIVERSIDAD DE CUENCA



FACULTAD DE ARTES

MAESTRÍA EN PEDAGOGÍA E INVESTIGACIÓN MUSICAL

**EVOLUCIÓN DE LA MÚSICA DE CÁMARA EN
ECUADOR EN EL FORMATO DE QUINTETO DE VIENTOS
MADERAS DURANTE EL SIGLO XX.**

**TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL
TÍTULO DE MAESTRÍA EN PEDAGOGÍA E
INVESTIGACIÓN MUSICAL.**

AUTOR: LCDO. PAULO CÉSAR MOROCHO GUAMO

**DIRECTORA: MAGISTER RAQUEL MARGARITA ORTEGA
SARANGO**

CUENCA - ECUADOR

2014



RESUMEN

El presente trabajo investigativo tiene por objeto el estudio formal de los quintetos para vientos maderas conformado por flauta, oboe, clarinete, fagot y corno francés, escritos por compositores académicos ecuatorianos durante el siglo XX, las obras que se encontrarán son:

- Quinteto de Alientos. Compositor Luis Humberto Salgado.
- Cinco miniaturas. Compositor Gerardo Guevara.
- Danza profana. Compositor Marcelo Ruano.
- Quinteto silvestre. Compositor Diego Luzuriaga.

En este trabajo se aborda lo concerniente a la música de cámara, sus inicios, desarrollo así también sobre el formato quinteto de viento madera, la historia, principales compositores, época de mayor desarrollo, clasificación. Además la digitalización del manuscrito Quinteto de Alientos así como el análisis formal, estructural, diseños rítmico, melódico, armónico y su valoración estética concerniente a las cuatro obras mencionadas además de hacer un paralelismo con el ámbito global señalando las técnicas innovadoras y desarrolladas durante el siglo XX.

Se han catalogado las obras de acuerdo a su tendencia compositiva, se ha desarrollado el análisis respectivo y demostrado el desarrollo de la música de cámara durante un siglo.

Palabras Claves: Música de Cámara, Quinteto de Vientos Maderas, Compositores Académicos Ecuatorianos.



ABSTRACT

The present investigative work has as objective the formal studies about woodwind quintets composed by flute, oboe, clarinet, bassoon and french horn, written by Ecuadorian academic composers along twentieth century, the works that will be found are:

- Quinteto de Alientos. Composer Luis Humberto Salgado.
- Cinco miniaturas. Composer Gerardo Guevara.
- Danza profana. Composer Marcelo Ruano.
- Quinteto silvestre. Composer Diego Luzuriaga.

In the following work I approach about chamber music, its beginnings, develop and also woodwinds quintet, its story, main composers, era of greatest develop and classification. Furthermore the digitization of Quinteto de Alientos work and the formal analysis, structure, rhythm design, melody, harmony and esthetic assessment about the four works mentioned before. You can also find a work about parallelism with the global ambit showing innovative techniques and developed along twentieth century.

The Works were cataloged in agreement to compositive tendency, I made the respective analysis and showed develop about woodwind quintet in a century.

Keywords: Chamber Music, Woodwind Quintet, Ecuadorian Academic Composers.



INDICE

RESUMEN.....	2
ABSTRACT.....	3
INDICE	4
INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO 1. SOBRE LA MÚSICA DE CÁMARA.	9
1.1 La Música de Cámara.....	9
1.1.1 Datos históricos.....	10
CAPÍTULO 2. EL QUINTETO DE VIENTOS MADERA.....	13
2.1. Orígenes e historia	13
2.2. Características generales de los miembros del Quinteto de Viento Madera.....	15
2.2.1. Clasificación	15
2.2.2. Técnicas de ejecución comunes entre los instrumentos del Quinteto de Viento Madera.....	16
2.3. Particularidades de los miembros del Quinteto de Viento Madera	17
2.3.1. La Flauta Traversa	17
2.3.2. El Oboe	19
2.3.3. El Clarinete.....	20
2.3.4. El Fagot.....	22
2.3.5. El corno francés	22
CAPÍTULO 3. ANÁLISIS DE LAS OBRAS DE COMPOSITORES ECUATORIANOS PARA QUINTETO DE VIENTO MADERAS.....	25
3.1. Consideraciones generales.	25
3.1.1. Consideraciones sobre la selección de las obras	25



3.1.2. Consideraciones sobre la metodología de análisis	25
3.2. Luis Humberto Salgado y análisis de “Quinteto de Alientos”	27
3.2.1. Datos Biográficos	27
3.2.2. Análisis de “Quinteto de Alientos”	27
3.2.3. Esquema analítico de la obra	56
3.3. Gerardo Guevara análisis “Cinco Miniaturas”	59
3.3.1. Datos Biográficos	59
3.3.2. Análisis Cinco Miniaturas.	59
3.3.3. Esquema analítico de la obra	68
3.4. Marcelo Ruano y análisis de Danza Profana	68
3.4.1. Datos biográficos.....	68
3.4.2. Análisis de “Danza Profana”.....	69
3.4.3. Esquema analítico de la obra	83
3.5. Diego Luzuriaga y análisis del “Quinteto Silvestre”	84
3.5.1 Datos Biográficos	84
3.5.2. Análisis de “Quinteto Silvestre”	85
3.5.3. Esquema analítico de la obra	96
CONCLUSIONES.....	98
SUGERENCIAS Y RECOMENDACIONES	101
BIBLIOGRAFÍA	102
ANEXOS	103



Universidad de Cuenca
Clausula de derechos de autor

Paulo César Morocho Guamo, autor de la tesis **"EVOLUCIÓN DE LA MÚSICA DE CÁMARA EN ECUADOR EN EL FORMATO DE QUINTETO DE VIENTOS MADERAS DURANTE EL SIGLO XX"**, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de (título que obtiene). El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor/a

Cuenca, 10 de diciembre de 2014

Paulo César Morocho Guamo

C.I: 1103324172



Universidad de Cuenca
Clausula de propiedad intelectual

Paulo César Morocho Guamo, autor de la tesis **"EVOLUCIÓN DE LA MÚSICA DE CÁMARA EN ECUADOR EN EL FORMATO DE QUINTETO DE VIENTOS MADERAS DURANTE EL SIGLO XX"**, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 10 de diciembre de 2014

Paulo César Morocho Guamo

C.I: 1103324172



INTRODUCCIÓN

El presente trabajo investigativo está direccionado al análisis estructural y técnico musical de obras para quinteto de viento madera perteneciente a compositores académicos ecuatorianos, basado en la experiencia del autor como intérprete solista de clarinete y de Orquesta Sinfónica. Así mismo se presentará una visión del grado de desarrollo de las obras para quinteto de viento madera en el Ecuador durante el siglo XX a través del análisis de las mismas, el entorno musical de sus compositores, los recursos técnicos-compositivos comparados con el entorno musical universal y sus influencias.

Se busca abordar uno de los formatos de cámara poco utilizados dentro de los instrumentos de viento como es el quinteto de viento madera (flauta, oboe, clarinete, fagot y corno francés) que a lo largo de la historia de la música universal ha demostrado su desarrollo durante el siglo XX con un sin número de compositores que han dedicado sus obras al perfeccionamiento técnico musical del quinteto, importantes compositores como: Paul Hindemith, Arnold Schoenberg, Heitor Villa-Lobos, György Ligeti, Samuel Barber, entre otros; han demostrado a gran escala el desarrollo del formato de cámara, sin embargo encontramos que en el Ecuador durante el mismo siglo son pocas las obras dedicadas para este formato de cámara, incluso sus conciertos y recitales.

Los compositores académicos ecuatorianos han dedicado sus creaciones a piezas de salón con instrumentaciones diferentes como piano y voz, otros involucran ensambles mixtos como cuarteto de cuerdas con algún instrumento de viento madera como flauta o clarinete, en tanto que otros compositores han dedicado su arte al esquema de la Orquesta Sinfónica.

Es de gran importancia para un músico - intérprete desarrollar el sentido de tocar en ensamble, analizar las obras escritas para formatos de cámara que contienen en sí un grado alto de complejidad técnica compositiva y que



demandan casi siempre del conocimiento de las cualidades técnicas y dominio en la ejecución por parte de los instrumentistas.

Es conveniente realizar el presente estudio sobre el desarrollo del Quinteto de Viento Madera en el Ecuador ya que en un siglo son pocas las obras como el interés de los intérpretes para la difusión de las mismas.

CAPÍTULO 1. SOBRE LA MÚSICA DE CÁMARA.

Como introducción del presente análisis es necesario enfatizar algunas reflexiones sobre el género camerístico con la finalidad de que el lector se familiarice con el origen y desarrollo del formato antes mencionado.

1.1 La Música de Cámara

La definición de “Música de Cámara” tiene varios enfoques según los diferentes autores. Por lo general, estas definiciones se relacionan con ideas como las de un público íntimo, escrita para la degustación muy personal y selecta, siendo otro elemento importante la búsqueda del placer de tocar juntos por parte de los músicos.(Hernández Polo, 2013) Incluso según las fuentes podemos encontrar diferentes conceptos en lo referente al repertorio y a la función que cumple. Veamos algunas de estas definiciones:

Vicente Salas Merino en su libro sobre la Música de Cámara define: *“aquella música, sin contenido extra musical, concebida para un conjunto reducido, menos de nueve, en general de instrumentos, que posea un carácter intimista, un tejido contrapuntístico, un ejecutante por parte y un contraste entre los elementos”* (Hernández Polo, 2013). Se trata de una definición bastante completa, pero que sólo sería válido en sentido parcial.

Sobre la naturaleza del repertorio y el tipo de agrupaciones, François-René Tranchefort dice en su **“Guía de la música de cámara”**: *“hoy son consideradas como obras de música de cámara las escritas para conjuntos cuya plantilla no sobrepasa los diez instrumentos y presenta al menos dos.*



Queda pues excluida toda la música de piano, aunque no –sin embargo- la destinada al violín o al violonchelo solo, por ejemplo, o incluso a algún instrumento solista de cuerda o viento (...) el concepto de música de cámara, al igual que sus contenidos, han fluctuado sensiblemente en el curso de los siglos y, así pues, su evolución justifica la acepción actual del término". (Hernández Polo, 2013) Como se aprecia en este caso también se puede discrepar, si por un lado se excluye la música de piano, por otro se incluye la música de otros solistas. Sería interesante conocer las razones que llevaron al autor a esta definición, tomando en cuenta que mucha de la música escrita para piano fue ideada para el denominado "público íntimo y selecto", como por ejemplo los Nocturnos y los Valses de Federic Chopin, Canciones sin palabras de Felix Mendelshon y los Imprumtus de Franz Schubert por citar algunas piezas universales.

En cambio para Alec Robertson el concepto de la Música de Cámara "*es tan amplio que puede considerarse que abarca desde un solo vocal instrumental hasta obras tales como los Conciertos de Brandemburgo de Bach o la primera Sinfonía de Cámara para quince instrumentos solistas de Schönberg*".(Hernández Polo, 2013)

En el *Diccionario de la Música* de Akal podemos observar la siguiente definición: "*La música para un solo intérprete, con o sin acompañamiento, suele quedar excluida de esta definición, porque la interacción entre las voces se considera un elemento esencial de la misma*".(Hernández Polo, 2013)

1.1.1 Datos históricos

En consecuencia, se puede apreciar que la Música de Cámara tiene diferentes motivaciones para su definición de acuerdo al punto de vista de cada autor, pero un aspecto común para todos ellos ha sido su incuestionable "función social". Así, la primera vez que se usó este término "**de cámara**" (entre siglo XV- XVI) sirvió para definir la música ejecutada en las habitaciones privadas de los aristócratas (de ahí cámara) en donde se desarrolló, acogida por un grupo elegido de personas, por ende relegado a las minorías. Se ve



entonces que el concepto de música de cámara apareció para denominar su “función”, es decir, para señalar que servía para ejecutarse en las habitaciones del patrono como principal entretenimiento de eruditos e intelectuales que organizaban sesiones donde la música era imprescindible para la velada.

Así, este concepto evoluciona a lo largo del tiempo tomando sentidos diferentes e incluso en la actualidad su desarrollo muchas veces implica que los ejecutantes ya no sean los aficionados de antaño, reunidos para ejecutar en grupo por mero placer, más bien son músicos experimentados y en muchas ocasiones especialistas en música de cámara con las especificaciones propias de cada época (desde la barroca hasta la contemporánea), debido a que los compositores cada vez han sido más exigentes y han abierto las posibilidades de combinación con los distintos formatos de este género hasta el punto de volverse necesario cierto grado de virtuosismo para la ejecución de muchas de estas obras.

Además debemos notar una innegable diferencia entre la música escrita para gran orquesta con la escrita para los formatos de cámara y es que, el ejecutante no se puede “ocultar” o disimular ningún aspecto de su interpretación en medio de la masa orquestal, el ejecutante se encuentra “desnudo” ante un público muy “próximo” en conocimientos musicales (o incluso físicamente) ante el cual se debe mostrar solvente. No se quiere decir con esto que otros tipos de música sean menos exigentes, pero muchas veces en el desarrollo de ejecuciones de piezas para estas “micro-orquestas” es necesario un porcentaje “extra” de habilidad, destreza y conocimiento absoluto del instrumento. Para ilustrar este punto podemos mencionar obras como el *Concierto de Cámara* de György Ligeti o la *Sonata para dos pianos y percusión* de Bela Bartok, piezas que obligan a entregar lo mejor de sí a todos los participantes del evento sonoro enfatizando así otro aspecto a destacar de este formato musical que a veces es olvidado por algunos compositores.

Los quintetos de viento madera que se analizan en el presente trabajo investigativo revelan todos los aspectos referidos en este apartado sobre la Música de Cámara.





CAPÍTULO 2. EL QUINTETO DE VIENTOS MADERA

2.1. Orígenes e historia

El Quinteto de viento madera está conformado por una Flauta, un Oboe, un Clarinete, un Fagot y un Corno (Corno Francés). Su importancia puede considerarse equivalente al Cuarteto de Cuerdas. Este ensamble apareció como tal en la segunda mitad del siglo XVIII como consecuencia de la evolución y desarrollo de los conjuntos de instrumento de viento se los llamaba *Harmonien* y fueron muy comunes en Europa en aquel tiempo. El nacimiento de este género o formato instrumental estuvo particularmente favorecido por el constante perfeccionamiento en la construcción de los instrumentos de la época, así como por los cambios en el estilo de composición musical. (Coello, 2012)

En el Renacimiento aparecen los primeros conjuntos de instrumentos a los que se los conoce como *consortes*, fueron uno de los mejores medios para la difusión de la música en la época. Entre estas agrupaciones encontramos a las flautas (dulce y traversa), al antecesor del oboe (la chirimía), y a los antepasados de los instrumentos de viento metal (cornetas, sacabuches y serpentones). Es en el siglo XVIII cuando vuelve a surgir el interés por grupos de instrumentos de viento, cuando bandas de oboes y trompas, conocidas como *Harmoniemusik* o sólo *Harmonie* (Coello, 2012), fueron utilizadas en el centro de Europa. El número de ejecutantes de estos conjuntos eran variables, desde 2 hasta los 13 (Coello, 2012) siendo frecuente que se reunieran por parejas de tres o cuatro grupos de instrumentos como por ejemplo: una pareja de cornos junto a una de fagotes, oboes y clarinetes.

Entre 1770 y 1780, en algunas cortes, como la de Ottinger-Wallerstein en Viena, empleaban a los músicos profesionales de gran preparación e incluso algunos octetos en Viena existían para la docencia y el ejército.

Los compositores de este período incluidos Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart, dejaron un amplio repertorio para agrupaciones de viento madera, siendo muy frecuentes las obras para octeto, formado por una pareja



de oboes, clarinetes, fagotes y cornos, el que resultaba atractivo por la variedad de colores instrumentales.

Por esa misma época se empezó a experimentar con el quinteto, ya que brindaba una nueva combinación instrumental y utilizaba instrumentos solistas en lugar de una pareja de ejecutantes por instrumento. De igual manera la aparición de estas agrupaciones influyó en la forma de escritura instrumental de su tiempo así pues, se comenzó a incluir y casi de manera permanente los instrumentos de viento en la Orquesta Sinfónica, por otro lado obligó al desarrollo y progreso en la construcción de estos con la adición de nuevas llaves para la ejecución de cromatismos.

A Franz Antón Rosetti (1750-1792) se le atribuye la primera composición para quinteto de vientos utilizando cinco instrumentos solistas distintos, trabajó como maestro de capilla por varios años en Ottingen-Wallerstein donde escribía para el octeto propio de la corte, uno de los más famosos y apreciados de ese tiempo. Sin embargo el primer quinteto de vientos exclusivo para solistas fue escrito en un formato de flauta, oboe, clarinete, corno inglés y fagot. En cambio el primer quinteto de viento con la agrupación estándar (flauta, oboe, clarinete, fagot y corno francés) fue escrito por el compositor Giuseppe María Cambini (1746-1813) en París donde este género rápidamente se convirtió en favorito de compositores y del público.

Anton Reicha (1770-1836) fue considerado durante mucho tiempo el "inventor" del quinteto de viento madera con sus 24 *Quintetos* catapultó el género en desarrollo técnico y en popularidad.

Otro importante compositor para quinteto de viento madera fue Franz Danzi (1763-1826) cuya obra es reconocida hasta la actualidad.

Otros compositores del período clásico que escribieron para el quinteto fueron Martin Joseph Mengal, Georges Onslow, François René Gebauer y Wilhelm Mangold, que estudió en París y más tarde fue el maestro de capilla en Darmstadt.



Entre los compositores que escribieron obras para el quinteto durante el período romántico están: Benzon Siegfried, Peter Müller, Friedrich Lindner, Franz Paul Lachner, Giulio Briccialdi y August Klughardt.

En el siglo XX podemos citar a compositores que han escrito para este formato: Paul Hindemith, Arnold Schoenberg, Heitor Villa-Lobos, György Ligetti, Samuel Barber, George Onslow, Florent Schmitt, Jean Francaix, Elliott Carter, Carl Nielsen, Henk Bading y Roberto Gerhard, entre otros.(SALAS MERINO, 2013)

2.2. Características generales de los miembros del Quinteto de Viento Madera

El Quinteto de viento madera está compuesto por instrumentos heterogéneos, tiene ciertas características que generan complejidades para su composición y orquestación. La afinación entre sí es difícil, además es complejo dominar las posibles combinaciones y mezclas de color entre sus timbres.(ADLER S., 2006)

Incluso la definición de “instrumentos de viento madera” no los describe con precisión, ya que algunos de ellos sufrieron modificaciones, por ejemplo en el pasado la flauta y el corno fueron elaborados de madera, en la actualidad son fabricados de metal, otro caso el clarinete que se fabrican además de madera en plástico, metal, hard rubber (traducido al español-caucho duro).

Todos los instrumentos de viento (madera y metal) producen su sonido al poner en vibración una columna de aire que corre dentro de ellos. El tubo posee agujeros o aberturas para producir las distintas alturas entre el sonido fundamental y el primer armónico (octava superior). Sin embargo, al haber demasiada distancia entre los agujeros se utiliza sistemas de llaves para simplificar este proceso.

2.2.1. Clasificación

Al Quinteto de viento madera, se los puede clasificar de distinta manera:

-Según la familia a la que pertenecen:



- Viento madera: Flauta, Oboe, Clarinete, Fagot
- Viento metal: Trompa o Corno francés.

-Según el tipo de “embocadura” que utilizan:

- Con bisel: Flauta.
- Con caña simple: Clarinete.
- Con caña doble: Oboe, Fagot.
- Con boquilla: Trompa o Corno.

-Según la forma del tubo:

- De tubo cilíndrico: Flauta, Clarinete.
- De tubo cónico: Oboe, Fagot.
- De tubo cónico enrollado: Trompa o Corno.

-Según su característica transpositora:

- No Transpositores: Flauta, Oboe, Fagot
- Transpositores: Clarinete (en Si bemol y La), Corno (en Fa) (ADLER S., 2006)

Como vemos cada uno de los instrumentos resalta por su peculiaridad dentro del quinteto; el corno francés, es el único instrumento de la familia de los metales que se emplea en esta agrupación, tanto por su timbre y ejecución que le permiten conjugarse cómodamente con los demás miembros del conjunto.

2.2.2. Técnicas de ejecución comunes entre los instrumentos del Quinteto de Viento Madera

Todos los instrumentos del ensamble dependen de la “respiración”, punto primordial que debe ser considerado durante la orquestación y ejecución, dejando los tiempos necesarios para que el intérprete pueda tomar aire.

La intensidad y el volumen varían en cada instrumento según la altura y el registro particular de cada pasaje.



La entonación (afinación), dinámicas, articulación, trinos y la versatilidad técnica, son mucho más difíciles de controlar en los registros extremos que en los registros medios de todos los instrumentos, esta característica se evidencia aún más en el agudo que en el grave, por ejemplo la Flauta tiene un volumen limitado en la octava baja, mientras que al Oboe y al Fagot no se les puede asignar un *pianissimo* en la quinta más grave. Solo el Clarinete posee un espectro dinámico completo en todos sus registros.

Una característica del Corno es su embocadura, que anteriormente ya se enunció que es el único instrumento que se ejecuta con una boquilla en forma de embudo, lo que le proporciona un sonido más dulce, ideal para fusionarse con los demás instrumentos del grupo.

2.3. Particularidades de los integrantes del Quinteto de Viento Madera

Cada instrumento posee un sonido particular y esta cualidad lo hace propicio para la exposición de cualquier material melódico. Todos y cada uno de los instrumentos del ensamble poseen una particularidad, con características idiomáticas por las que un fragmento musical puede ser asignado a un instrumento en particular.

A su vez, dentro del conjunto, cada instrumento juega un papel definido, para cuyo fin se deben tener en cuenta sus características individuales (potencia de registro, figuraciones idiomáticas, etc.) (ADLER S., 2006)

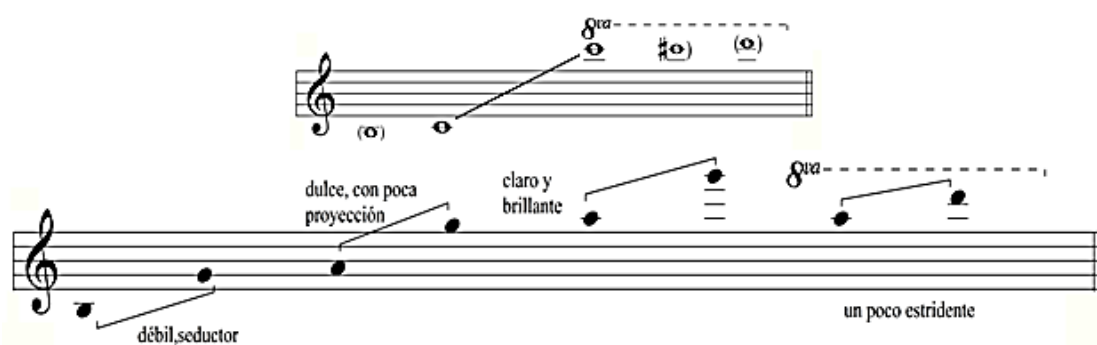
2.3.1. La Flauta Traversa

Es considerado como el primer miembro del ensamble en formato de quinteto de viento, además es el único instrumento de madera que no posee una lengüeta o caña para producir el sonido, el intérprete proyecta el sonido con el soplo a través de un bisel, aunque todos los instrumentos estudiados son ágiles, la flauta es el preponderante en este aspecto.

Su registro básico es de tres octavas y va desde el *do*₃ (que en la nomenclatura anglosajona se llama C₃) hasta el *do*₆. Ese registro puede ampliarse hasta tres octavas y una quinta justa, desde el *si*₃ hasta el *fa*_{#7}; la

nota grave adicional se consigue mediante una llave adicional (es importante señalar que las flautas más costosas se fabrican con llaves adicionales, para alcanzar *si bemol*2) y el extremo agudo (la quinta justa que va del *do#6* al *fa#6*) se logra mediante la ejecución de armónicos, técnica que depende de la capacidad del ejecutante, que debe ser adquirida con práctica y un estudio riguroso de la sonoridad.

Ejemplo(ADLER S., 2006)



Los registros extremos son de difícil manejo. Así el registro grave es débil pero muy envolvente, por lo que se debe manejar con cuidado en la orquestación.

Aunque los trinos y trémolos son muy comunes en la escritura para flauta, los siguientes deben evitarse, por lo difícil o mejor dicho, “imposible” de su ejecución.

Ejemplo (ADLER S., 2006)



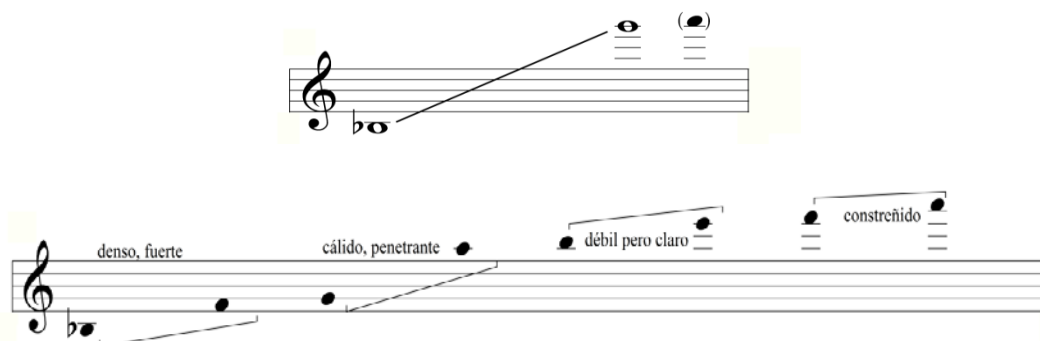
Existen flautas con una llave adicional para el *DO#4* que facilita la ejecución de los trinos graves. En general, todos los trinos sobre el *SOL6* son difíciles de tocar. Todos los trémolos que incluyan el *SI3* son débiles y no

deben usarse. En la octava más grave deben evitarse los trémolos mayores a una 5ta justa; mientras que en el registro más agudo los trémolos de una 4ta justa pueden ejecutarse sin problema.

2.3.2. El Oboe

Construido con madera de ébano y llaves de plata, oro o níquel. Su gran riqueza sonora lo convierte en un elemento musical sumamente expresivo, su sonido es producido por la vibración de una doble caña (es decir, con lengüetas superpuestas) cuyo tubo ligeramente cónico, termina en un pequeño pabellón. Su timbre se caracteriza por ser penetrante dulce y muy expresivo. Es la *prima donna* del ensamble por varias particularidades. Por ejemplo, los intérpretes de este instrumento por lo general fabrican sus propias cañas, las mismas que deben ser perfectas para una óptima ejecución, siempre debe estar húmeda y se altera fácilmente con la temperatura y las condiciones atmosféricas.

Ejemplo (ADLER S., 2006)



Su registro va del Sib3 al Sol6, sin embargo resulta más eficaz la escritura en el registro comprendido entre el FA4 y el DO6. Su registro más agudo es muy difícil de controlar. A diferencia de la flauta, el sonido del oboe pierde poder a medida que se hace más agudo y en lo concerniente a su registro más grave (5ta baja) es un sonido lleno y pleno por lo que no se debe escribir un *pianissimo*.

En general es un instrumento ágil, pero las notas repetidas muy rápidas no son propias del mismo. La ejecución de trinos y trémolos depende mucho del intérprete, excepto los que comprende Sib3 y Si3, del Do4 y Do#4. Los

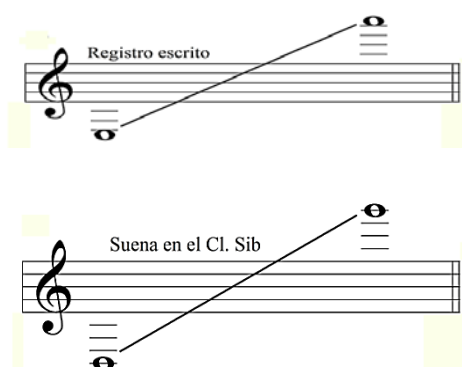
trémolos de más de una 5ta justa en todos los registros son poco prácticos y especialmente en el más agudo.

2.3.3. El Clarinete

Instrumento construido de madera (granadilla, ébano o cocobolo) con llaves de níquel, oro o plata, es un instrumento muy frágil por tal razón en la actualidad existen clarinetes de plástico utilizados generalmente por principiantes para evitar fisuras y agrietamientos en los anteriores (madera), está conformado por cinco partes ajustables entre sí, sus elementos son: boquilla, barrilete, parte superior de la mano izquierda, parte inferior de la mano derecha y campana, básicamente todos los clarinetes tienen el mismo registro “escrito”, varían el sonido de acuerdo a la transposición, los más usados en el ensamble son los afinados en *si bemol* y *la*.

La digitación de los clarinetes tiene una peculiaridad, que se conoce como zona de “cambio de registro” o “paso” y ocurre entre *sib4* y *si4*, esto debido a que el *sib* se obtiene con el tubo abierto (sin accionar ninguna llave) y el *si* se acciona cerrando todas las llaves a excepción de una, por lo que el manejo de este cambio causa problemas a todo instrumentista.

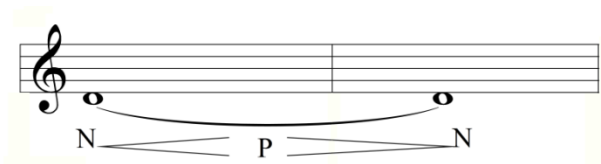
Ejemplo(ADLER S., 2006)



Su registro es bastante homogéneo para el manejo de las dinámicas, un efecto que se puede lograr mejor en el clarinete es el ataque *Dal Niente* (de la nada) en el cual el sonido surge casi desde el silencio, sin articulación, pudiendo regresar posteriormente a la nada. De igual manera un efecto muy propio del clarinete es que su registro bajo permite el lograr dinámicas muy

suaves (*ppp*). Otra ventaja de este instrumento es que prácticamente en él es posible ejecutar todo tipo de trinos y trémolos.

Ejemplo (ADLER S., 2006)



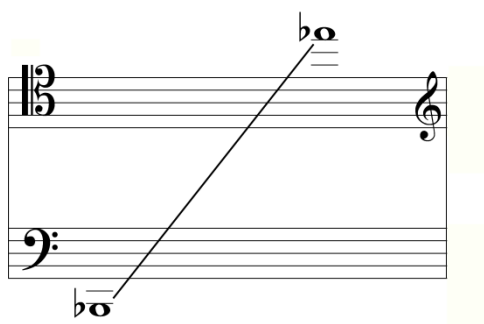
N= de la nada

2.3.4. El Fagot

Instrumento con doble lengüeta, de sonoridad grave, está considerado como bajo del oboe, aunque con un sonido menos nasal. Tiene la característica de ser excelente para la ejecución de melodías líricas al igual que pasajes *staccato*.

Su escritura es en clave de fa y su registro va desde un *sib2* hasta un *mib4*. Es usual que se requiera de la clave de *do* en cuarta línea para las notas agudas.

Ejemplo (ADLER S., 2006)



Como solista es excelente, pero como acompañante suele ser absorbido por otros instrumentos en especial en su registro agudo, es muy atractivo para pasajes *staccato*, aunque en estos casos suele tener una sonoridad cómica. Puede llegar a ser muy complejo obtener dinámicas piano en el registro inferior

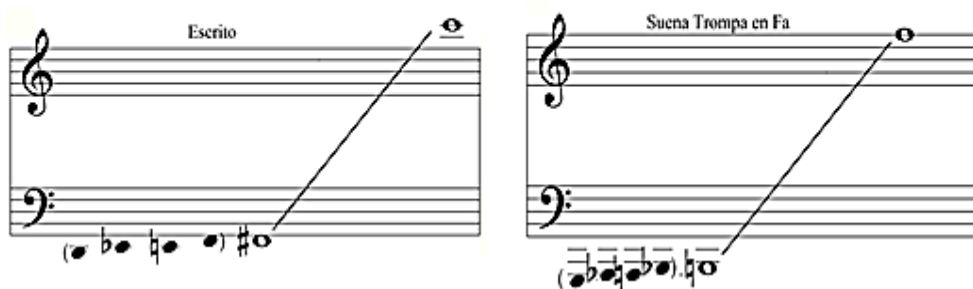
por su robusta sonoridad, mientras que en la 5ta superior es difícil obtener *fortes* con cuerpo.

Los pasajes de staccato son muy prácticos, incluso los de doble y triple staccato, sin embargo algunos intervalos descendentes son de ejecución incómoda. Los trémolos son poco característicos en este instrumento y poco utilizados, al igual que algunos trinos en los registros extremos.

2.3.5. El corno francés

Único instrumento de la familia de los metales presente en el ensamble, de forma circular, compuesto por un extenso tubo que se recoge en sí mismo y termina en un pabellón abierto del cual es posible lograr diferentes sonidos mediante tres pistones, aunque el verdadero productor del sonido es el intérprete y su capacidad de aplicar correctamente el soplo, motivo por el cual se trata de uno de los instrumentos más difíciles de ejecutar. Por su sonoridad y su amplio registro puede actuar de manera versátil, tanto como solista o como acompañante. Es transpositor al igual que el clarinete, siendo su afinación básica en *fa*. Su escritura es en clave de *fa*, y el registro agudo se escribe en clave de *sol*.

Ejemplo (ADLER S., 2006)



Las últimas notas del registro bajo son difíciles de producir por lo que no se usan con frecuencia. Debido a que los sonidos son producidos principalmente por la embocadura, las llaves solo ayudan en el ajuste de la afinación, pasajes muy sinuosos, muy rápidos o con saltos son poco prácticos y difíciles de ejecutar.



En el Corno son muy efectivos los *staccatos* dobles y triples. Así mismo es habitual el uso de la sordina (no transpositora) que es un artefacto en forma de cuña que al utilizarlo altera la dinámica al alcanzar como máximo sonido un (p) y el color del sonido. También se puede producir el efecto de corno “tapado” en la que el intérprete introduce profundamente su mano dentro del pabellón, pero esto genera que se deba ajustar la afinación en la embocadura o incluso con las llaves.

Los compositores deben estar familiarizados con las limitaciones y potencialidades técnicas de cada registro de los instrumentos, ser consecuente en el conocimiento del control de la respiración ya que es variable en cada instrumento. Además el cuidado en el manejo del balance dinámico del conjunto y las posibilidades coloristas como resultado de las combinaciones tímbricas, son aspectos muy importantes a considerar en esta agrupación cameral.



CAPÍTULO 3. ANÁLISIS DE LAS OBRAS DE COMPOSITORES ECUATORIANOS PARA QUINTETO DE VIENTO MADERAS

3.1. Consideraciones generales.

3.1.1. Consideraciones sobre la selección de las obras

Para la selección de obras se ha revisado en los catálogos de los compositores académicos ecuatorianos recabado por Pablo Guerrero Gutiérrez en su *“Enciclopedia de la Música Ecuatoriana”* Tomos I y II en los que se recopilan obras y manuscritos para quinteto de vientos madera composiciones pertenecientes a: Francisco Salgado, Luis Humberto Salgado, Gerardo Guevara, Pablo Freire, Marcelo Ruano, Diego Luzuriaga. Cabe señalar que en el presente trabajo se han recopilado obras para el formato antes indicado y no se han considerado arreglos y/o adaptaciones.

De estos seis compositores no se pudo obtener las siguientes obras: Francisco Salgado, al consultar con su nieta la Sra. Yolanda Salgado manifestó que las obras de su abuelo estaban en poder del Ministerio de Cultura las mismas que están siendo editadas y catalogadas, por lo que no era posible facilitar dicha obra para el análisis. Otro compositor al que no se tuvo acceso fue Pablo Freire, es por eso que a continuación detallamos las obras que serán analizadas en la presente tesis en orden cronológico.

- Quinteto de Alientos. Compositor Luis Humberto Salgado.
- Cinco miniaturas. Compositor Gerardo Guevara.
- Danza profana. Compositor Marcelo Ruano.
- Quinteto silvestre. Compositor Diego Luzuriaga.

3.1.2. Consideraciones sobre la metodología de análisis

A continuación detallamos los pasos seguidos para la consecución del análisis de las obras escogidas.



PARAMETROS PARA EL ANALISIS DE LAS OBRAS(ARTAZA J, BENITO L., 2010)

1. *Sobre el autor*: Aquí se plasman los datos proporcionados por el mismo autor como: fechas de composición, área geográfica, género de la obra, reseña de confección de pieza, etc.
2. *Plano rítmico*: se abordan aspectos como métrica, tempo, tejido rítmico, motivos rítmicos característicos, etc.
3. *Plano melódico*: diseño de melodía, tratamiento tímbrico, tipos rítmicos de frase, factores determinantes melódicos, tipo de frase, tratamiento de la frase en la obra.
4. *Plano armónico*: tipo de manejo, función armónica, ritmo armónico, esquema tonal, modulación, cadencias, tipología de acordes: disonancia y consonancia.
5. *Plano textura*: tipo de ritmo de textura, tratamiento de contrapunto.
6. *Plano estructura formal*: tipo de estructura, flexibilidad de tratamiento, procedimientos compositivos (ostinato, variación, etc.), determinación de la forma.
7. *Plano tímbrico sonoro*: formato, contrastes tímbricos, orquestación, dinámica.
8. *Valoración estética de la obra*: contexto histórico musical, logros en el desarrollo, unidad variedad (equilibrio), posible significado y trascendencia.

Es necesario aclarar que el presente esquema no es **rígido** y se adapta según la obra analizada. De esta manera se procede a plasmar los datos relevantes y resultado del análisis como síntesis de lo investigado. De esto se deduce que pueden encontrarse situaciones que no se mencionan por **considerarse poco o nada relevantes**. En la parte de los anexos, se colocan las partituras completas de las obras para consulta por parte del lector.

3.2. Luis Humberto Salgado y análisis de “Quinteto de Alientos”

3.2.1. Datos Biográficos

Luis Humberto Salgado Torres: Cayambe, Pichincha 10 de diciembre de 1903 – Quito 12 de diciembre de 1977, pertenece a una familia de tradición musical, hijo del reconocido compositor maestro de capilla Francisco Salgado quién sería en sus primeros años el encargado de su formación musical. En 1910 ingresa al Conservatorio Nacional de Música del Ecuador hasta el año 1928 que rinde su grado práctico de piano en la interpretación del Primer Concierto para piano en Mi bemol de Franz Liszt; años más tarde será director de ésta institución. En 1938 tiene contacto con la práctica de la música dodecafónica de la cual años más tarde surgirá su llamado “*Sanjuanito Futurista*” obra para piano. Fue ganador de varios premios de composición a nivel nacional. Compositor prolífico tiene registrado un sinnúmero de obras a su haber. Su mayor período compositivo se encuentra en la década de los cuarenta; sus obras contemplan diversidad de formatos y géneros musicales entre ellos: sinfonías, conciertos, temas con variaciones, ballets, poemas sinfónicos, preludios, canciones, obras para solistas, dúos, tríos, cuartetos, quintetos y formatos orquestales completos. Constituye una de las figuras más importantes del siglo XX dentro de la creación musical ecuatoriana. (GUERRERO GUTIERREZ, 2002).

3.2.2. Análisis de “Quinteto de Alientos”

Valoración estética de la obra: El “Quinteto de Alientos” de Luis Humberto Salgado es una obra que corresponde a la etapa de madurez creativa del compositor y es contemporánea de obras como su ópera El Centurión (1959 – 1961), su Quinta Sinfonía “Neorromántica” (1958) y su Segundo Cuarteto (1958). Según el propio manuscrito este quinteto de vientos se inició el 22 de marzo de 1958 y fue concluido el 20 de abril del mismo año, exponemos a continuación una nota explicativa de la obra obtenida en el concierto de música de cámara del 29 de noviembre de 1967 en el Teatro Sucre de Quito que en su programa de mano enuncia “*Comentario de quinteto.- Es una obra dividida en tres*

movimientos diferenciables entre sí por el carácter y la estructura, dentro del plan general del conjunto y la forma sonata en la que se halla encuadrado. Pero la técnica armónica y contrapuntual es peculiar a las concepciones contemporáneas imantadas de 'politonía' y procedimientos 'seriales' y otros factores de expresión ultra modernista.

El dialogo de los instrumentos y los periodos concertantes de los mismos constituyen tejido policromo en cuanto se refiere a las combinaciones tímbricas desenvolviéndose, ora en novedosas armonías cerradas y licuantes, ora en sinuosas líneas contrapuntísticas y arabescos de lenguaje politécnico, que en resumen vienen a conformar la dialéctica total de la obra". (GUERRERO GUTIERREZ, 2002)

Primer movimiento

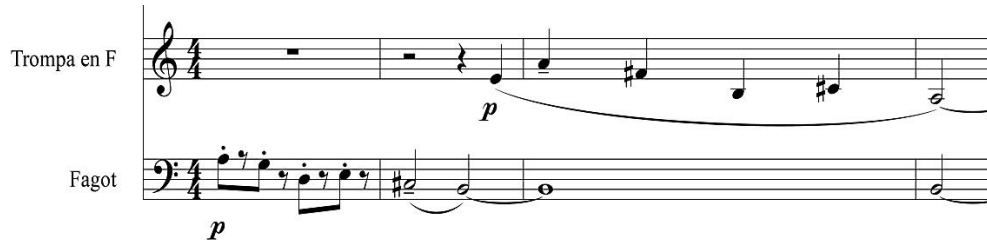
Este primer movimiento presenta una estructura: exposición, desarrollo y re-exposición, tratado con libertad propia de la música del siglo XX, posee elementos como la escritura en compás de 4/4 y en su derivación ternaria 12/8 además de contraste entre las secciones con elementos de carácter rítmico con los de carácter lírico.

Plano estructural: El movimiento responde al siguiente esquema:

SECCIÓN A		SECCIÓN B		SECCIÓN A'	SECCIÓN B'	CODA
Sección a	Sección b	Sección a	Sección b			
Compases 1-17	Compases 18-36	Compases 37-68	Compases 69-104	Compases 105-140	Compases 141-169	Compases 170-181

Sección A, compases 1 al 17 el tempo marcado por el autor es "allegro con vita" valor de negra 112 por minuto en compás de 4/4

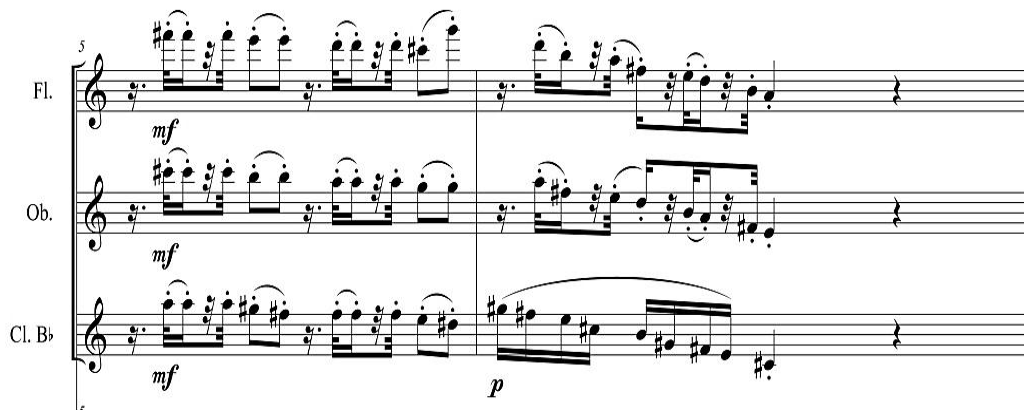
Plano rítmico: El corno presenta la introducción en el tercer compás antecedido por dos compases del fagot.



Trompa en F

Fagot

En el compás 5 la flauta, oboe y clarinete presentan el tema “a” de 2 compases el cual se va alternando por los diferentes instrumentos del ensamble.



Fl.

Ob.

Cl. Bb

En el compás 13 se genera un puente de 4 compases con un unísono rítmico presente por todos los instrumentos del ensamble a excepción del corno quien por sus limitaciones técnicas hace un contra canto.



CORNOS

El tema “b” lo presenta el corno con un pedal del fagot a compás siguiente, en el compás 25 el clarinete ejecuta el tema mientras los demás instrumentos del ensamble combinan una célula rítmica en acompañamiento.

CÉLULA RÍTMICA	
TEMA	
PEDAL	

En el compás 30 encontramos una secuencia rítmica que va de la flauta, oboe, clarinete, corno y fagot las que combinadas con un matiz decrescendo se llega al compás 34 los que se utiliza como puente para la sección B.

(Compás 34, Puente)



Plano melódico: Se puede observar la utilización de frases motivicas rítmicas de dos compases (tema “a” compases 5 - 6) y de 8 compases (tema “b” compases 18 – 25) solamente con algunos instrumentos del ensamble, así mismo la utilización de intervalos disonantes que muestran una combinación tímbrica elaborada.

Plano armónico: Las disonancias están tratadas con libertad y como recurso colorístico, el empleo de acordes alterados y extendidos (7, 9 11, 13). Si bien la armonía deja de ser funcional aún se tratan algunas disonancias como tales, es decir resolviéndolas a un intervalo consonante.

Desarrollo

SECCIÓN A

Se divide en 2 subsecciones, la subsección “a” que abarca los compases 37 al 54 y la subsección “b” 55 al 68.

Plano rítmico: Está sección empieza con una poliritmia, la flauta y oboe cambian a compás 12/8 mientras los demás se mantiene en 4/4, observamos frases de factura homofónica - armónica con un tema ostinato de carácter imitativo ejecutado por oboe y flauta al que llamaremos B1.

Motivo B1



Estos motivos se van alternando entre la flauta y oboe por el lapso de 8 compases mientras el clarinete, corno y fagot hacen un acompañamiento a unísono rítmico. En el compás 45 encontramos que el clarinete cambia a 12/8 uniéndose a la presentación del tema B1, lo propio sucede con el fagot en el compás 46, para luego en el compás 48 junto con el clarinete volver a compás 4/4.

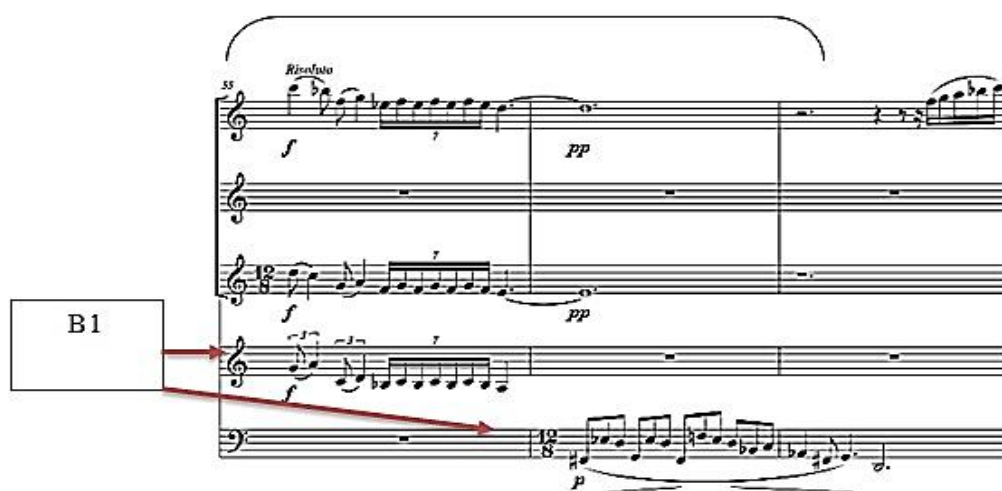


CLARINETE

FAGOT

The image shows a musical score for Clarinet and Bassoon. The Clarinet part is in the upper staves, and the Bassoon part is in the lower staves. Both parts are marked with *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano) dynamics. A red arrow points from the 'CLARINETE' label to the Clarinet staff, and another red arrow points from the 'FAGOT' label to the Bassoon staff. A small box labeled 'C' is present in the upper right corner of the score.

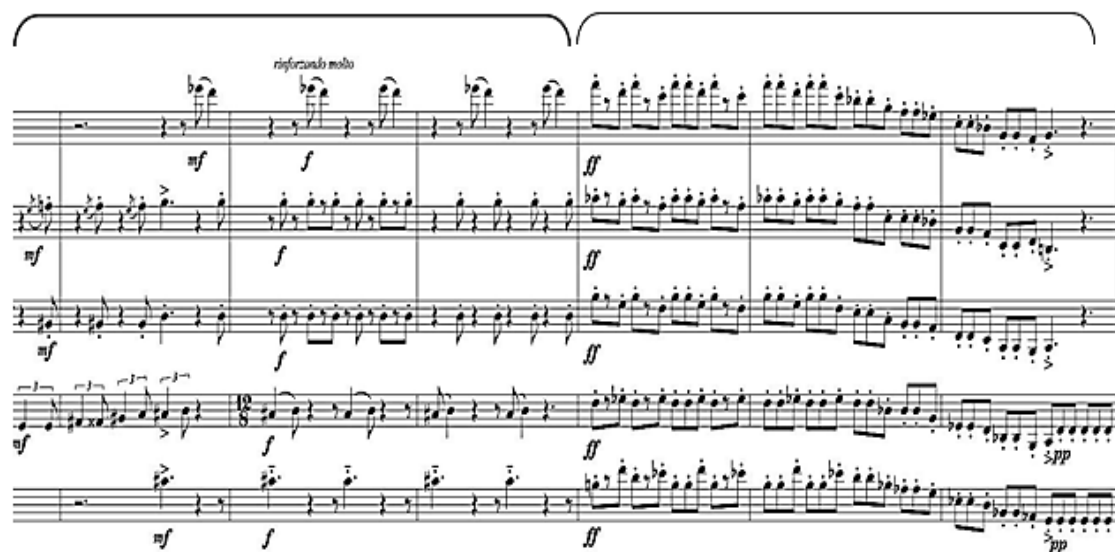
Subsección b en el compás 55, aparece B1 con una variación imitativa presentada por flauta, clarinete y corno con aumento de valores y en retrograda (frase de 3 compases).



B1

The image shows a musical score for B1. The score is in 12/8 time and features a melodic line with a crescendo and decrescendo. The dynamics are marked *f* (forte) and *pp* (pianissimo). A red arrow points from the 'B1' label to the staff. The score is marked with a '3' indicating a triplet or a 3-measure phrase.

En el compás 61 se presenta un tema de 2 compases ejecutados por el clarinete y corno el cual nos da paso a un nuevo tema de 3 compases para en el compás 66 presentar en unísono rítmico a “ff” 3 nuevos compases que después de ser presentados terminan en “pp”.



SECCIÓN B

Se divide en 2 subsecciones, subsección “a” 69 al 84 y subsección “b” 85 al 104

En el compás 69 presenta nuevamente el tema B1 en variación imitativa en 4 compases esta vez la presenta el clarinete y oboe.



En el compás 73 encontramos nuevamente dos frases de 3 compases, en el compás 76 tenemos una variación del consecuente del tema B1



(Compás 76)

Lo propio en el compás 79 por el lapso de 4 compases.

En el compás 83 el clarinete presenta una frase de carácter homofónica.

Subsección b

En el compás 85 retorna al compás de 4/4 y presenta un nuevo tema ejecutado por el clarinete con un acompañamiento a unísono rítmico de la flauta, oboe y fagot y un contra canto del corno.



Plano melódico: Utiliza frases cortas de carácter expresivo de máximo tres compases (85 – 87) alternándose por todos los instrumentos del ensamble y combinándolas con un acompañamiento de carácter rítmico.

Plano armónico: Destacamos la utilización de intervalos de tercera menor entre oboe y flauta compases (85- 86), tercera mayor entre los mismos instrumentos compás 87 y de tercera disminuida compás 88 que al combinarse crea un ambiente disonante.

Al final del desarrollo en los 3 últimos compases observamos el tema A1 pero con valores aumentados, que dará paso a la re-exposición.





Re-exposición

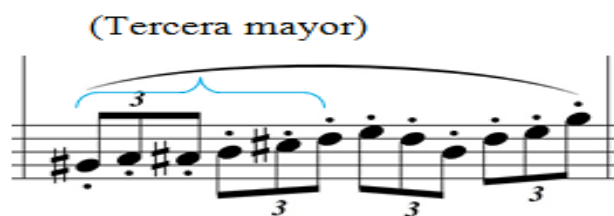
Se extiende desde el compás 105 al 169, se produce la transcripción textual de toda la sección A con la adición de un compás (compás 140).



Antes de re - exponer la sección B existe una pequeña frase a nivel de la flauta en los compases 134, 135 y 136.



La sección B se re - expone a una segunda mayor ascendente, existe una modificación a nivel del primer y segundo tiempo del compás 147 en la parte del clarinete ya que se encuentra a una tercera mayor ascendente.



Fuera de estos elementos no se encontrarán adicionales tanto en el plano melódico como armónico.

CODA

La coda se encuentra separada de la sección B de la re-exposición por medio de un calderón sobre la barra, comprende los compases 170 al 181, dicha coda está construida a base del motivo A1.



Plano melódico: Cabe destacar que las frases son de carácter rítmico con un elemento motivico a unísono entre la flauta, oboe y clarinete para dejar al corno y fagot con una textura más lírica para los dos últimos compases alternando el mismo motivo entre los instrumentos del ensamble y terminar en un acorde disonante.

Plano armónico: Se destaca la utilización de intervalos aumentados, disminuidos durante toda la coda que producen una atmosfera disonante tanto en la armonía como melodía.

Segundo movimiento

Plano estructural: Podemos observar que posee una forma tripartita (ABA) obedece al siguiente esquema:

Cuadro

Sección A	Sección B			Sección A1
<i>Compases</i> <i>1-10</i>	<i>Compases</i> <i>11-30</i>	<i>Compases</i> <i>31- 49</i>	<i>Compases</i> <i>50- 64</i>	<i>Compases</i> <i>65-85</i>

Sección A (compases 1 al 10) el movimiento está escrito en compás de 7/8, con una subdivisión indicada por el propio compositor a través de una línea punteada de compás de 3/8+4/8.

Plano rítmico: Inicia con la presentación por parte de la flauta de un motivo de carácter homofónica - lírica rico en intervalos de 4ta justa, disminuida, segunda y sexta al que denominamos A1, la frase abarca de 9 compases



Plano melódico: Este motivo (A1) de carácter lírico está presente hasta el compás 5 donde por medio del contrapunto se introducen nuevos elementos en las otras voces, los valores no son extensos lo que genera una combinación sonora de mucha calma al ser ejecutada alternadamente por todos los instrumentos del ensamble.



2
mf
p
mp
semi cubiertos
p
mp
1
1
mp

A partir del compás 6 se presenta el consecuente de la frase que abarca hasta el compás 10.

Consecuente “compás 6”



mf
f
pp
p
mf
f
pp
p
mf
f
pp
p
mf
f
pp
p

Plano armónico: Cabe resaltar la utilización de intervalos menores, disminuidos y justos durante toda la sección que generan disonancia.

Sección B (compases 11 al 64)

Plano rítmico: Presenta una forma tripartita en donde el corno lleva el motivo principal el mismo que se caracteriza por ser lírico expresivo, se extiende por el lapso de 20 compases (hasta compás 30) mientras que el acompañamiento presenta un diseño utilizando 12 notas en staccato que está distribuido en los restantes instrumentos del ensamble.



The musical score for Section B (measures 11 to 64) is shown. It is in 3/4 time, marked "Poco piu mosso" with a tempo of 86. The score includes five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Horn (C.), Bassoon (Fg.), and Clarinet (Cl.). A box labeled "Diseño motivico 12 notas" points to the 12-note staccato pattern in the Horn part. The Horn part plays a melodic line, while the other instruments provide a rhythmic accompaniment. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (mf).

En el compás 31 empieza la segunda parte de la sección B con 4 compases de transición donde la flauta y oboe ejecutan un tema de carácter lírico; el corno, fagot junto con el clarinete cumplen con un acompañamiento de carácter rítmico.



Tema

Acompañamiento

A continuación compás 35 el fagot y el corno se encarga de tejer un diseño nuevo de acompañamiento el cual se extiende hasta el compás 43 para luego ser continuado por el oboe y clarinete hasta el compás 49.



Trp en F.

Fgt.

p

Mientras que el resto de instrumentos introducen 3 nuevos motivos que se presentan de manera progresiva y a los que denominaremos B3, B4 y B5, los cuales son alternados por los distintos instrumentos hasta el compás 49.



Clarinete
compás 35 B3

mf

piu espress.

Clarinete
compás 38 B4



Clarinete
compás 41 B5



Plano melódico: Cabe señalar motivos de carácter rítmico de corta duración (compás 11) combinados con motivos de carácter melódico (compases 11 – 13, 14- 16, 17 -20, 21- 24, 25 -27 y 28-30).

Plano armónico: Se resalta el uso durante el desarrollo de toda la sección de intervalos disminuidos, aumentados creando una atmosfera de disonancia.

La tercera y última parte de la sección b se inicia en el compás 50. En donde la flauta, oboe, clarinete y fagot presenta sus respectivos temas de inicio a intervalo de una tercera menor ascendente mientras que el corno lo hace a una cuarta justa descendente y con otra dirección sonora.

Diseño
motívico 12
notas a
intervalo de
tercera menor
ascendente



En el compás 64 hace su aparición el motivo inicial de la pieza A1 en la flauta, oboe y clarinete previo a la re-exposición.

Flauta

Oboe

Clarinete

Sostenuto e marcato



Re-exposición Compases (65 al 73) en donde se observa una transcripción de la exposición con la diferencia que el tema de apertura (A1) se muestra en el fagot.



A partir del compás 74 se inicia la sección de la coda, donde alterna el motivo principal de la obra (A1) con un motivo rítmico presentado en el compás diez del movimiento en donde el fagot presenta el tema que es con el que termina el movimiento.

Compás 74



Tema Fagot



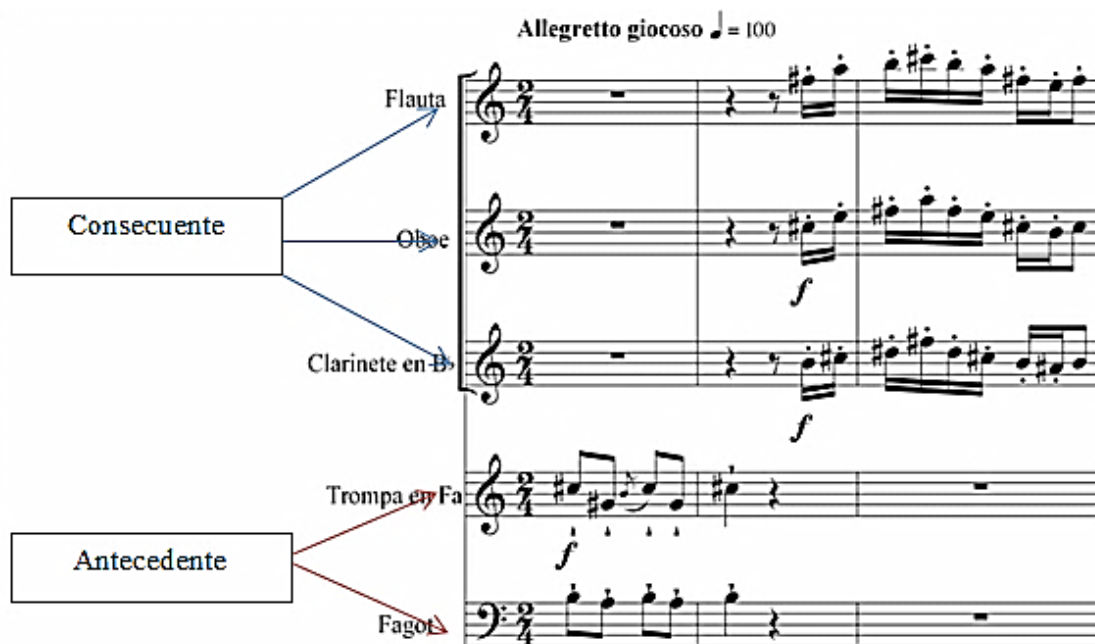
Tercer movimiento.

Plano estructural: Su forma posee el siguiente esquema:

EXPOSICIÓN			DESARROLLO		REEXPOSICIÓN		
Introducción	Sección A	Sección B	Sección C	Sección D	Sección A	Sección B	Coda
<i>Compases</i> 1-34	<i>Compases</i> 35-60	<i>Compases</i> 61-81	<i>Compases</i> 82-112	<i>Compases</i> 113-164	<i>Compases</i> 165-194	<i>Compases</i> 195-215	<i>Compases</i> 216-231

Plano rítmico: La introducción (compases 1 al 34) tiene la siguiente marcación *Allegretto giocoso* en compás binario 2/4, podemos observar el carácter festivo del movimiento, con motivos en forma de antecedente y consecuente que se muestra a continuación y a los que llamaremos I1, I2.

Allegretto giocoso ♩ = 100



En el compás 9 tenemos a I2 se presenta adicionando 2 compases es decir en 3 compases con anacrusa.



Del compás 20 al 22 tenemos una figura rítmica muy particular presentada por la flauta, oboe, clarinete y fagot.



En el compás 24 se observa la utilización de un nuevo elemento motivico denominado I3



Plano armónico: Si bien el manejo sigue estando basado en la búsqueda de nuevas sonoridades ajenas a lo tradicional, la armonía de este movimiento está más cercana a la armonía funcional por triadas que los movimientos precedentes. El manejo de pentafonía es abundante al igual que el uso de la imitación.

Plano melódico: Se puede observar el uso de motivos cortos y rítmicos (compases 1 - 2, 2 - 3, 4 - 5, 5 - 6, 7 - 8, 8 - 11, 12 - 14, 15 - 17, 18 - 19, 20 - 22, 23 - 24, 25 - 26, 27 - 34).

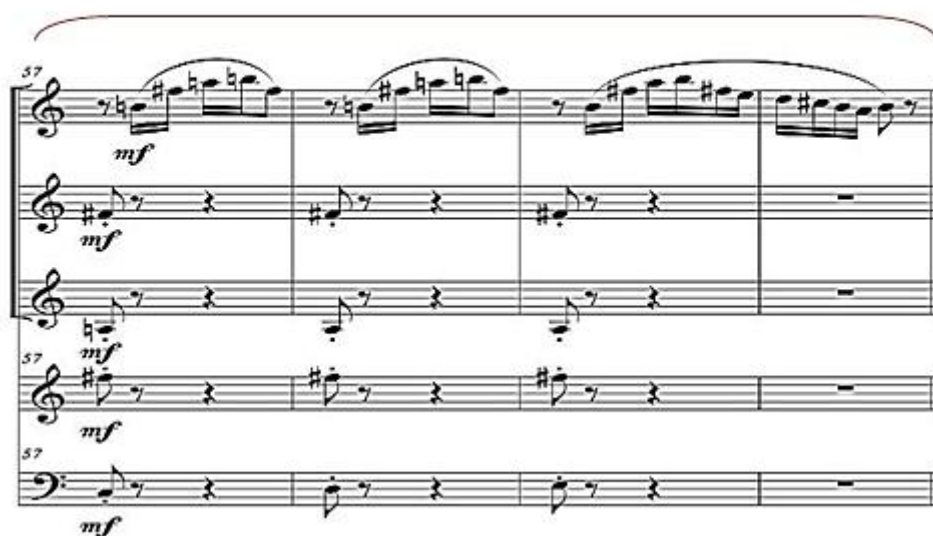
Sección A (compases 35 al 60)

Inicia con un cambio en el tempo a un *Allegro spiritoso* valor de la negra 120 por minuto. Esta sección está construida en base a los motivos presentados en la introducción con la inserción de un elemento nuevo en el oboe como es A1, de tipo pentafónico, cabe resaltar que el fagot, corno y clarinete llevan el acompañamiento a lo largo de toda la sección (compás 56) utilizando las mismas fórmulas rítmicas respectivamente.



En el compás 57 se observa un puente de 4 compases que darán paso a la sección B.

PUENTE 4 COMPASES



Plano melódico: Cabe destacar el uso de motivos rítmicos combinados con los de carácter lírico (compases 35 – 39, 40 – 46, 47 – 49, 50 – 56, 57 - 60)

Plano armónico: Se hace hincapié el uso de intervalos aumentados, disminuidos por toda la sección que producen un ambiente de disonancia.

SECCIÓN B (compases 61 al 81)

Plano rítmico: Se revela la presentación de un elemento motivico de carácter lírico por parte del corno (B1)



Mientras el oboe, clarinete y fagot hacen un ligero acompañamiento en la primera corchea por compás y la flauta ejecuta un contra canto de carácter rítmico.



En el compás 71 el tema (B1) es manejado en forma de canon entre la flauta y oboe.

Tema B1



Plano melódico El corno presenta el tema de 5 compases (61 – 65, 66 - 70) de carácter lírico en la forma antecedente-consecuente acompañado por células rítmicas perfectamente elaboradas.

Plano armónico Señalamos el uso de acordes disminuidos, perfectos y aumentados en el fagot, clarinete y oboe a lo largo de la sección.

El desarrollo

Posee 2 compases (82 – 83) con cambio de compás a $\frac{3}{4}$ que sirve como preparación para la presentación del tema principal.



En el compás 84 se introduce un nuevo elemento motivico de 5 compases que posteriormente serán reutilizados, y los que llamaremos C1.

C1



En el compás 89 el clarinete muestra una derivación del tema principal utilizando ritmo ternario.

Tema clarinete



A partir del compás 99 se desarrolla el consecuente del tema introductorio alternado entre todos los instrumentos del ensamble denotando una sección bastante rítmica.



Plano armónico: Señalamos la utilización de intervalos de segunda, tercera, quintas, séptima que al combinarlas generan un ambiente disonante.

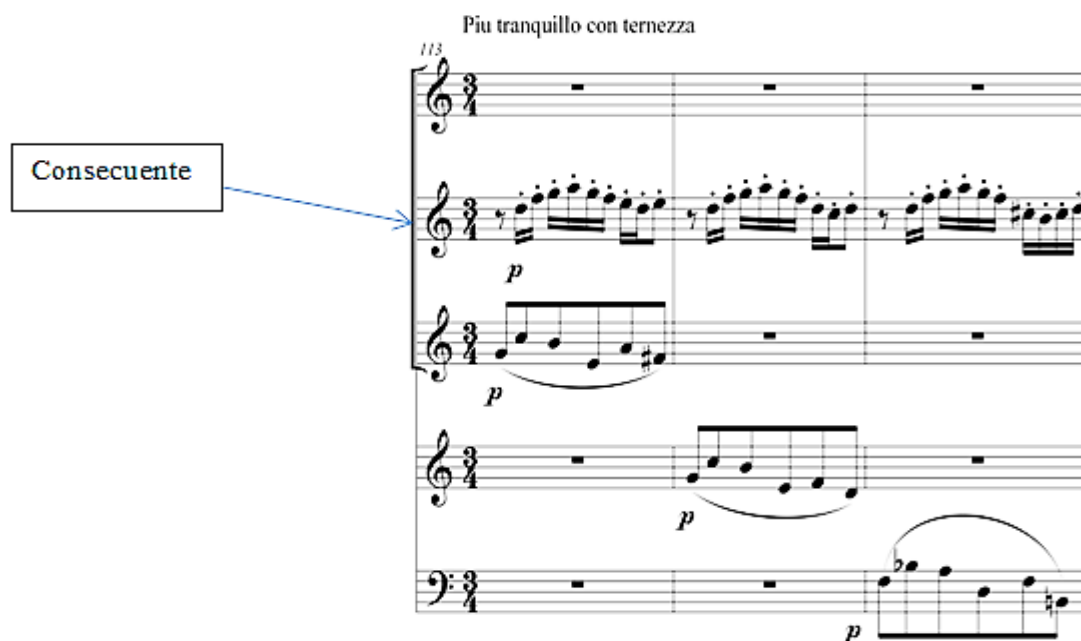
Plano melódico: Podemos observar motivos de carácter rítmico con frases de 2 (82 – 83), 5 compases (84 – 88) y 10 compases (89 – 98).

En el compás 113 tenemos un cambio a $\frac{3}{4}$ y de tempo (*Piú tranquilo con terneza*) da paso a la segunda parte del desarrollo (sección D), donde destaca el consecuente del tema introductorio ejecutado por el oboe.

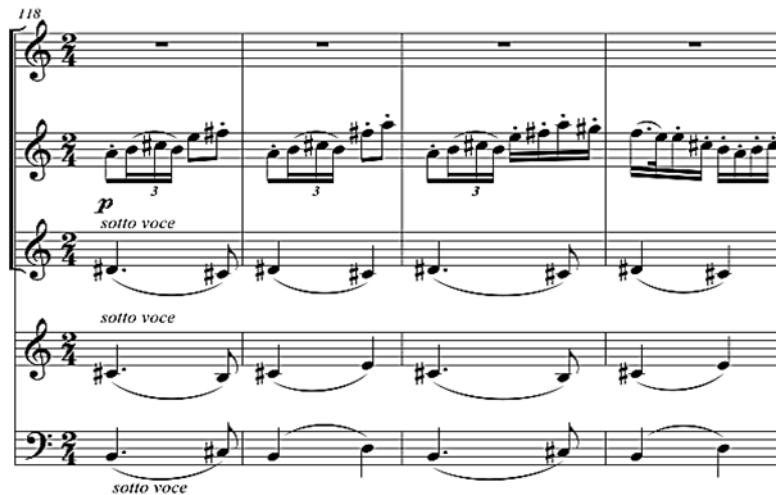
Piú tranquilo con terneza

113

Consecuente



En el compás 118 se presenta un nuevo elemento motivico (E1) ejecutado por el oboe y lo continúa la flauta compás 126, mientras que el resto de instrumentos del ensamble hacen un acompañamiento en una atmosfera tenue y disonante,



Posteriormente en el compás 130 la flauta y oboe combinan los dos temas B1 y E1 con acompañamiento de los demás instrumentos del ensamble en unísono rítmico hasta el compás 140

En el compás 141 vuelve al tempo primo, es decir allegro giocoso en donde nuevamente combina E1 con B1 esta vez sin acompañamiento de las demás voces del ensamble, este tratamiento se lo realiza hasta terminar el desarrollo (compás 164), cabe señalar que en los **planos melódico y armónico** no se destacan mayor movimiento ya que al combinar 2 temas anteriormente expuestos no produce ningún tipo de consonancia armónica tampoco melódica.



Trompa en Fa
 Fagot
 Clarinete en Bb
 Trompa en Fa

En el compás 165 se ejecutan 4 compases un fragmento que funciona como enlace para la re-exposición utilizando el antecedente del motivo de la introducción el cual es ejecutado por el corno, combinado con una célula rítmica del motivo principal ejecutado por la flauta.



165

A partir del compás 169 comienza la sección A de la re-exposición la cual es una transcripción textual de la “sección A” presentada en la exposición por lo que **no genera ningún elemento adicional** en ninguno de sus planos de los ya mencionados.



La sección B de la re-exposición, a partir del compás 195, es una transposición a una quinta justa ascendente el tema del corno en la exposición.



A nivel del compás 205 observamos un ajuste de octava baja, debido a que una transcripción textual se vería dificultada por la tesitura flauta y oboe.



La coda inicia en el compás 216 con un *stringendo* progresivo de 6 compases que llega hasta un *Presto assai* en el compás 222. Esta coda recoge elementos utilizados en el desarrollo, específicamente derivados de C1 y E2:



El movimiento termina en un cambio de tempo *Largo*. Con un acorde disonante (mezcla de intervallos justos y aumentados).



3.2.3. Esquema analítico de la obra

SECCIÓN	RITMO	ARMONIA	MELODIA	SONIDO
		I MOVIMIENTO EXPOSICIÓN		
SECCIÓN A. Compases 1-17	Utilización de figuras con valores cortos, síncopas, contratiempos	empleo de acordes alterados y extendidos (7, 9 11, 13)	utilización de frases motivicas rítmicas con frases de forma lírica en el acompañamiento	Melodía y acordes acompañados
SECCIÓN B. Compases 18-36	frases de factura homofónica- armónica	Utiliza intervalos de tercera mayor, menor y segunda disminuida,	Utiliza frases cortas de carácter rítmico y las combina con acompañamiento de carácter rítmico.	Melodía acompañada, ligero contrapunto por voces
		DESARROLLO		
SECCIÓN A Compases 37-68	Frases monódicas rítmica y expresivas	utilización de intervalos aumentados, disminuidos y disonancias	frases cortas de carácter rítmico combinándolas con frases de carácter lírico	Melodía y acordes acompañados
SECCIÓN B Compases 69-104	Combinación de estructuras simples	Utiliza intervalos aumentados, disminuidos y disonancias	frases cortas rítmicas de carácter lírico	Melodía acompañada
		RE- EXPOSICIÓN		
SECCIÓN A Compases 105-140	Utilización de figuras de valores cortos, síncopas, contratiempos	empleo de acordes alterados y extendidos (7, 9 11, 13)	utilización de frases motivicas rítmicas con frases de forma lírica en el acompañamiento	Melodía y acordes acompañados
SECCIÓN B Compases 141-169	frases de factura homofónica- armónica	Utiliza intervalos de tercera mayor, menor y segunda disminuida,	Utiliza frases cortas de carácter y las combina con acompañamiento de carácter rítmico.	Melodía acompañada, ligero contrapunto por voces



CODA Compases 170-181	Estructuras rítmicas simples	intervalos aumentados, disminuidos y disonancias	frases rítmicas y textura lírica	Unísonos rítmicos y melodía acompañada
SECCIÓN	RITMO	ARMONIA	MELODIA	SONIDO
		II MOVIMIENTO		
SECCIÓN A COMPASES 1-10	Frases rítmicas y expresivas	Utilización de intervalos menores, disminuidos y disonantes.	motivo de carácter lírico contrapuntísticas	Melodía acompañada
SECCIÓN B COMPASES 11-64	Frases monódicas expresivas y rítmica	Uso de intervalos disminuidos, aumentados crean atmosfera disonante	motivos de carácter rítmico de corta duración y motivos de carácter melódico	Acordes y melodía acompañada
SECCIÓN A1 COMPASES 65 – 85	Frases rítmica y expresivas	Utilización de intervalos menores, disminuidos y disonantes.	motivo de carácter lírico contrapuntísticas	Melodía acompañada

SECCIÓN	RITMO	ARMONIA	MELODIA	SONIDO
		III MOVIMIENTO		
		EXPOSICIÓN		
INTRODUCCIÓN COMPASES 1-34	figuras cortas, síncopas, contratiempos	uso de intervalos aumentados, disminuidos que producen disonancia	uso de motivos cortos y rítmicos	Melodía acompañada
SECCIÓN A COMPASES 35-60	valores cortos, estructuras rítmicas simples	uso de intervalos disminuidos y aumentados que producen	uso de motivos cortos y rítmicos	Acordes y melodía acompañados



		disonancia		
SECCIÓN B COMPASES 61-81	figuras de valores cortos, síncopas, contratiempo s	Uso de acordes disminuidos, perfectos y aumentados.	Presenta tema de carácter lírico y células de carácter rítmicas	Acordes y melodía acompañado s
		DESARROLLO		
SECCIÓN A COMPASES 82-112	Utilización de, síncopas, contratiempo s	utilización de intervalos de segunda, tercera, quintas, séptima	motivos de carácter rítmico con frases de 2 y 8 compases	Melodía acompañada y contrapunto
SECCIÓN B COMPASES 113-164	Estructuras rítmicas simples	Atonalidad	uso de motivos cortos y rítmicos, combinación de motivos	Melodía acompañada aumento de valores
		RE- EXPOSICIÓN		
SECCIÓN A COMPASES 165-194	valores cortos, estructuras rítmicas simples	uso de intervalos aumentados, disminuidos que producen disonancia	uso de motivos cortos y rítmicos	Acordes y melodía acompañado s
SECCIÓN B COMPASES 195-215	figuras de valores cortos, síncopas, contratiempo s	Uso de acordes disminuidos, perfectos y aumentados.	Presenta tema de carácter lírico y células de carácter rítmicas	Acordes y melodía acompañado s
CODA COMPASES 216-231	Estructuras rítmicas simples	Uso de acordes disminuidos, perfectos y aumentados.	frases cortas de carácter rítmico combinándola s con frases de carácter lírico	Melodía y acordes acompañado s

3.3. Gerardo Guevara análisis “Cinco Miniaturas”

3.3.1. Datos Biográficos

Luis Gerardo Guevara Viteri, compositor, pianista, director de Orquesta y Coro nació en Quito el 23 de Septiembre de 1930, es uno de los grandes exponentes musicales de la segunda mitad del siglo XX, sus composiciones han marcado un límite relevante entre el nacionalismo y la contemporaneidad musical, su aporte a la música ecuatoriana se manifiesta con relevancia entre lo académico y popular, en 1959 recibe de la Unesco una beca para perfeccionar sus conocimientos en París con la afamada maestra Nadia Boulanger considerada en los sitios más altos de la pedagogía en composición de aquel entonces con quien trabajó por el periodo de 5 años. Se graduó como Director de Orquesta en la Escuela Normal de París y en Musicología en el Instituto de Musicología de la Sorbona de París.

A su regreso a Ecuador asumió las funciones de director de la Orquesta Sinfónica Nacional fundó la Sociedad de Autores y Compositores Ecuatorianos (SAYCE) además fue Director del Coro de la Universidad Central del Ecuador y galardonado con varios premios a nivel nacional, es considerado el nexo entre compositores nacionalistas de generaciones anteriores y contemporáneos.

En 1993 recibió de parte del gobierno el premio de Ciencia y Cultura “Eugenio Espejo”, gracias a su compromiso con la educación han surgido nuevas figuras en el campo compositivo afianzando una identidad musical académica la cual ha sido reconocida no solo en el país sino en el exterior. (GUERRERO GUTIERREZ, 2002)

3.3.2. Análisis Cinco Miniaturas.

Valoración estética de la obra: Fue escrita en el año de 1973 periodo de madurez compositiva luego de haber estudiado en Francia, está conformada por cinco piezas breves las cuales en sus nombres hace referencia a varios lugares de la ciudad de Quito y en la que está impresa su búsqueda de nuevas sonoridades a través de la utilización de elementos técnicos compositivos como la atonalidad propia del siglo XX.

Plano estructural: La obra obedece al siguiente cuadro.

Veinte y cuatro de Mayo	Panecillo	La Compañía	Pichincha	Quito Norte
Compases 1 -13	Compases 14 – 20	Compases 21 – 26	Compases 27 – 36	Compases 37 – 47

VEINTE Y CUATRO DE MAYO

Compases 1 al 13 el tempo marcado por el autor es *allegro* 100 negra por minuto.

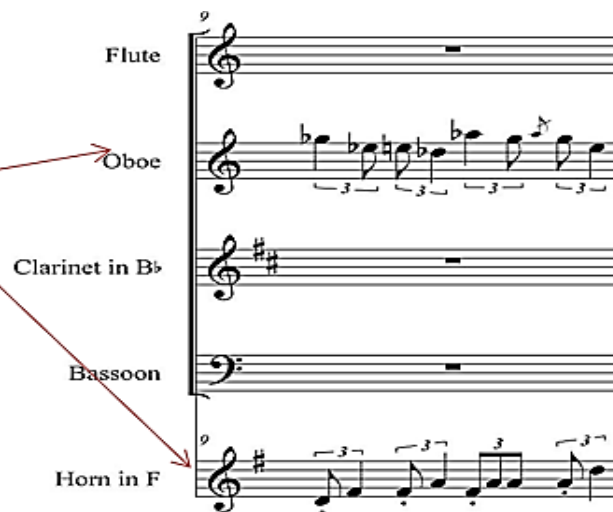
Plano rítmico Este movimiento no presenta una estructura rígida concreta, comienza con una presentación “*solo*” de la flauta seguida por una imitación rítmica del oboe, la frase es continuada por el clarinete junto al fagot, seguidamente los grupos de instrumentos empleados anteriormente vuelven a interactuar es decir flauta con oboe (compás 5) y clarinete con fagot (Compás 6 -7).

Allegro ♩ = 100



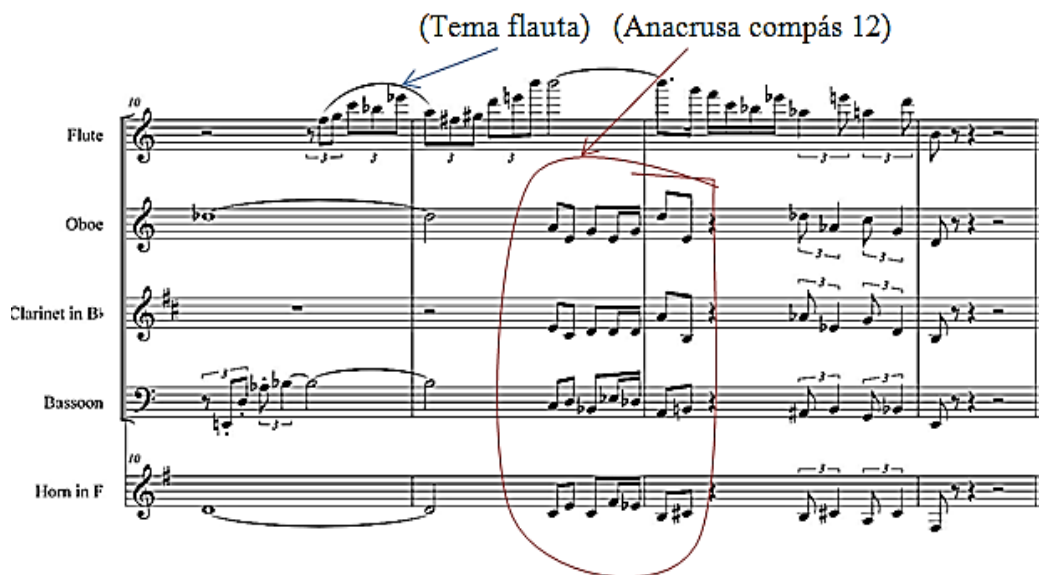
En el compás 9 se utiliza ritmos con valores invertidos entre el oboe y corno.

**TEMA
OBOE Y
CORNO**



La flauta lleva el protagonismo en el compás 10 y en la anacrusa al penúltimo compás a unísono rítmico con los demás instrumentos se presentan en conjunto (compás 12) para finalizar el movimiento.

(Tema flauta) (Anacrusa compás 12)



Plano armónico: Se destaca la atonalidad, en donde la armonía es producto del contrapunto de voces independientes, que unida a una rítmica elaborada produce un ambiente sonoro sofisticado.

Plano melódico: El autor presenta un material melódico con imitaciones y variaciones rítmicas utilizando dos y tres voces del ensamble, únicamente al final utiliza la totalidad de los instrumentos en un remate rítmico para concluir la frase.

PANECILLO

El tempo marcado por el autor es andante 60 negra por minuto.

Plano Rítmico: Compases 14 al 20 hace la exposición del tema la flauta seguido por un contra canto del clarinete en el mismo número de compases, el corno hace su presentación en el compás 18 con anacrusa, el oboe y fagot ejecutan en anacrusa al compás 19 ritmos diferentes para terminar en unísono rítmico flauta y clarinete con una variación del oboe.

Andante ♩ = 60

Tema

Contra canto





OBOE Y
FAGOT

TEMA
CORNIO

Plano armónico: Al ser una pieza con intervenciones homofónicas no presenta movilidad armónica.

Plano melódico: Tenemos un material melódico con variaciones rítmicas utilizando la flauta y clarinete (compás 14 – 18) un tema aislado del corno (anacrusa a compás 18) y otro en conjunto de oboe y fagot (anacrusa compás 19) no se destaca una intervención en tutti.

LA COMPAÑÍA

El tempo marcado por el autor es Recitativo 90 corchea por minuto.

Plano Rítmico Compases 21 al 26 esta figura está claramente marcada por dos partes: la primera “solo” conformada por tres compases (hasta el compás 23) en la cual la exposición la hace el oboe, clarinete, fagot y flauta en secuencia, cabe destacar que el corno no interviene en esta frase.



Recitativo ♩ = 90

Flute

Oboe

Clarinet in Bb

Bassoon

Horn in F

p

tenuto

poco liberamente

En el compás 24 tenemos la sección tutti con un unísono rítmico de las cuatro voces a excepción del corno el cual presenta un tema completamente diferente.

Compás 24 tutti

tranquilo

Plano armónico: La primera sección cuenta con intervenciones homofónicas no presenta movilidad armónica, en la sección tutti tenemos flauta y oboe se mueven a intervalos de cuarta justa y en movimiento paralelo, lo mismo sucede con el clarinete y fagot a intervalos de cuarta.

Plano melódico: Tenemos un material melódico con exposiciones rítmicas utilizando el oboe (compases 21 – 23), clarinete y fagot (compases 22 – 26) y flauta (23 – 26) en el compás 24 se presenta temas a dos voces y con movimientos diferentes flauta con oboe y clarinete con fagot.

PICHINCHA

El tempo marcado por el autor es Andantino 160 corchea por minuto.

Plano Rítmico Compases 27 al 36 posee una estructura rítmica presentada por un acorde en tutti, seguidamente la flauta presenta la exposición a compás seguido el oboe.

Andantino ♩ = 160



The musical score shows five staves for the instruments: Flute, Oboe, Clarinet in B \flat , Bassoon, and Horn in F. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Andantino' with a note indicating 160 half notes per minute. The Flute and Oboe staves show melodic lines with slurs and ties, while the Clarinet, Bassoon, and Horn staves show more rhythmic, punctuated parts. The Flute and Oboe enter in measure 27, while the other instruments enter in measure 28.

A partir del compás 30 el corno presenta el tema hasta el compás 36 mientras el oboe y clarinete hacen un contra canto a unísono rítmico de 2 compases y en imitación, en el compás 33 hay una intervención en tutti para finalizar el movimiento.



Plano armónico: Se observa un tratamiento armónico libre por lo que no podemos notar una tonalidad definida.


Plano melódico: Tenemos un material melódico con presentaciones en “solo” flauta (compás 27) a dúo oboe y clarinete (compás 31) y tutti (compás 32 - 36).

QUITO NORTE

El tempo marcado por el autor es Moderato 66 negra por minuto.

Plano rítmico Compases 37 al 47 el tema es presentado por el clarinete con acompañamiento del oboe, fagot y corno en unísono rítmico, a continuación lo hace el corno (compás 38) seguido del fagot (anacrusa a 39) y (flauta anacrusa a 40 - 44).

Andante Moderato ♩ = 66



En el compás 44 el tema se presenta en tutti empezando por un glizzando, luego se observa una frase ejecutada por la flauta y se culmina la obra en conjunto.

**COMPÁS 44
TUTTI**



Plano armónico: La sección se basa en la atonalidad. “*Principio armónico o melódico que rehúye las reacciones entre los grados de la escala diatónica y en el cual no quedan definidas las funciones de la tonalidad. Se*

anulan las cadencias y la relación entre consonancia y disonancia”(GISPERT CARLOS., y asociados, 2008)

Plano melódico: Tenemos un material melódico con presentaciones a solo flauta (compases 45 – 46), dúo fagot y corno (compás 38) y tutti (compases 42 – 44)

3.3.3. Esquema analítico de la obra

SECCIÓN	RITMO	ARMONIA	MELODIA	SONIDO
24 de mayo Compases 1- 13	Combinación de estructuras simples	atonalidad	imitación Inversión, retrogradación variaciones rítmicas	Sonido monódico y melodía acompañada
Panecillo Compases 14 – 20	figuras de valores cortos, síncopas, contratiempos	no presenta movilidad armónica	Melodía con variaciones rítmicas	Reposado y melodía acompañada
La compañía Compases 21 - 26	utilización de estructuras simples	intervalos de cuarta justa y en movimiento paralelo	Melodía con variaciones rítmicas a dúo	frases Homofónica y reposadas
Pichincha Compases 27 – 36	figuras de valores cortos	Atonalidad	Presentaciones a “solo”, dúos y tutti	Acordes acompañados
Quito Norte Compases 37 - 47	Combinación de estructuras simples	Atonalidad	Presentaciones a “solo”, dúos y seccional	Melodía y acordes acompañados

3.4. Marcelo Ruano y análisis de Danza Profana.

3.4.1. Datos biográficos.

Marcelo Boanerges Ruano Guerrón.- Tulcán 1962, sus estudios iniciales de música los realiza en el Conservatorio Nacional de Música de Quito. Ha obtenido varios premios a nivel nacional, como el Primer premio en el I Festival



de Música Contemporánea del Ecuador (1987) con la obra “Imágenes” para Declamador y Orquesta Sinfónica. Ha dictado seminarios y talleres de composición en algunas ciudades del Ecuador. Trabajó como compositor del Departamento de Desarrollo y Difusión Musical del Municipio Metropolitano de Quito. Fue profesor de composición en la Universidad Católica de Quito. En el 2001, fue profesor de composición y Director Académico de la Escuela de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca. En el 2003 pasó a formar parte del equipo del programa en el MAAC (Museo Antropológico de Arte y Cultura) y la Música del Banco Central de Guayaquil. Posteriormente fue Asesor Musical del IADAP (Instituto Andino de Artes Populares) en el proyecto SAIA (Sinfónica Andina Indígena de Ayora) en Ayora, Cayambe. Desde el 2007 formó parte del grupo de músicos de la Fundación Teatro Sucre y de los compositores del Centro Cultural “Mama Cuchara” de Quito. Actualmente trabaja como *“free lance composer”*. A formado parte de agrupaciones como: Conjunto Camerata, Orquesta Sinfónica Juvenil del Ecuador (FOSJE), Banda Sinfónica Juvenil (BSJ), Canto Bravo, Años Veinte, Las Brujas, Agrupación Musical del MAAC.(GUERRERO GUTIERREZ, 2002).

3.4.2. Análisis de “Danza Profana”

Valoración estética de la Obra. Se inició en 1985, originalmente escrita para un ensamble de vientos con flauta en sol en lugar del corno, debido a la disponibilidad de dicho instrumento. Con el ensamble original se estrenó el mismo año de terminada la composición (1986).

Como refiere el propio compositor durante el tiempo de composición de esta obra se tuvo contacto con el cine japonés, en especial con obras de Akira Kurosawa. De dicha experiencia surgieron inquietudes sobre la *“forma”* de organizar los eventos sonoros de una manera alternativa a la *organización clásica* o típica (como la forma bipartita, tripartita o forma sonata) y en la correlación o concordancia de dichos fragmentos entre sí.



Plano estructural: Esta obra no presenta el típico fragmento final re-expositivo, el cual es reemplazado por una última sección (G) y posee elementos de las secciones anteriores, resultando este final como una *mixtura musical*.

Cuadro

Sección A Fragmento Introdutorio	Sección B	Sección C	Sección D	Sección E	Sección F	Sección G Final
Compases 1-50	Compases 51-72	Compases 73-124	Compases 125-173	Compases 174-233	Compases 234-303	Compases 304-369

Sección A o Introdutoria del compás 1 al 50.

El tempo marcado por el autor es de 60 negra por minuto. Esta sección posee un esquema binario de construcción (ab), en donde cada una de estas subsecciones se estructura en 2 fases:

1. Fase homofónica *subsección “a”* compases 1 al 17, *subsección “b”* compases 24 al 41 en la cual cada instrumento hace su aparición o presentación, uno después del otro cada uno con un diseño melódico particular.
2. Fase en “conjunto” *subsección “a”* compases 18 al 23, *subsección “b”* compases 42 al 50 en donde ya se han presentado todas las voces y todos los instrumentos del ensamble ejecutan colectivamente.

Plano Melódico: Podemos observar que la subsección “b” emplea el mismo material melódico de la subsección “a”, solo que sujeto a modificaciones de tipo imitativo (Inversión, retrogradación, por movimiento directo y contrario).

Ejemplo: Fase de presentación de subsección “a” y “b”



Flute $\text{♩} = 60$

Oboe

Clarinete

Horn F

Basson

p

p

pp

p

Motivos empleados en subsección “a” *Motivos empleados en subsección “b”*

Flute

Horn F

Clarinete

Flute

Oboe

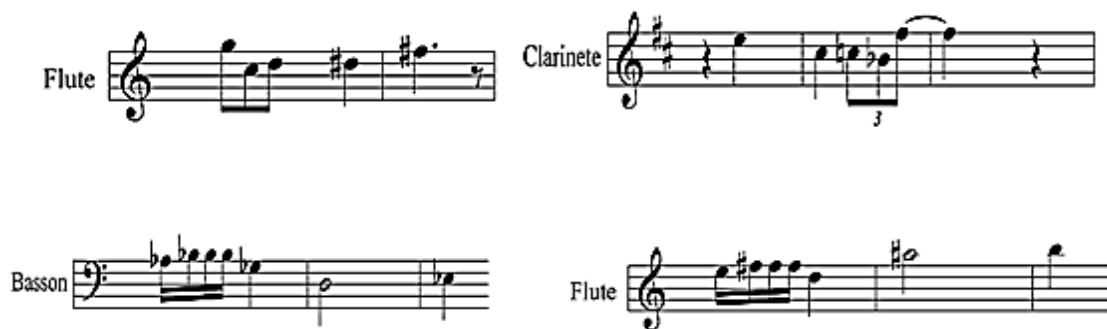
Clarinete

Basson

Oboe

Horn F

Horn F



Flute

Clarinete

Basson

Flute

Plano Armónico: Se destaca la atonalidad, en donde las formaciones armónicas son producto del manejo contrapuntístico de voces independientes que dan como resultado una *polifonía disonante*.



Sección B del compás 51 al 72.

El tempo indicado es de 72 negras por minuto. Está conformada por dos subsecciones: *subsección "a"* compases 51 al 61 y *subsección "b"* compases 62 al 72.

Plano Rítmico: En la presente sección empieza la danza y el contrapunto de las voces se vuelve menos complejo, lo que permite enfocarse en un manejo más reforzado del ritmo y armonía, la cual evita estructurarse en base de las tradicionales terceras.

Plano melódico: Posee un motivo melódico claramente diferenciable (compases 51 – 53) en donde las sincopas y contratiempos además de los intervalos de cuartas juegan papeles importantes en toda esta sección.

(Motivo)



Plano armónico: Se encuentra estructurado en cuartas, ya no se encuentra dependiente del contrapunto, no está pensada u organizada de manera funcional, sino como un mecanismo colorístico.

Ejemplo



Sección C Del compás 73 al 124.

El tempo retorna a negra 60 por minuto. La sección consta de 3 subsecciones: *subsección "a"* compases 73 al 95, *subsección "b"* compases 96 al 103, *subsección c* compases 104 al 124, las mismas que no guardan mayor relación. Aquí la técnica de contrapunto hace una reaparición en complicidad con la armonización en quintas y los ritmos de danza.

Plano melódico: Los motivos se presentan en los diferentes instrumentos similares a la introducción, basados en escalas estructuradas a base de tono y semitono (escala disminuida), dando al inicio de esta sección una sonoridad oriental.

(Motivos)



El retorno al ritmo de danza se produce al emplear un acorde en el compás 85 a intervalos de quinta justa, estos intervalos tanto de cuartas como quintas acompañan a un motivo que se mueve por las tesituras de los distintos instrumentos desde el bajo hacia el agudo para finalizar la subsección.

(Acorde) (Motivo)





El ambiente cambia volviéndose nuevamente reposado, gracias al empleo de una textura coral con un motivo melódico nuevo de 8 compases (96 – 103) Este motivo se repite 1 veces más, a intervalos de una quinta justa descendente cada vez y por la eliminación progresiva de los instrumentos genera una *sensación de reposo*.

Plano armónico: Se revela un nuevo aspecto, que es la distribución de las voces a intervalos de quinta.

COMPÁS
96




FLAUTA,
OBOE
COMPÁS
104



Sección D Del compás 125 al 173.

Plano Rítmico: Se Observa el contraste con la sección anterior, existe cambio en el tempo esta vez por el valor de negra 84 por minuto, se produce un giro radical en el enfoque compositivo de la obra. Es básicamente una forma bipartita (ab) donde la *subsección a* abarca los compases 125 al 151 con tres compases de puente hacia la *subsección b* compases 155 hasta 173 comparten el mismo tema con un acompañamiento diferente.

(Compás 125)



Plano melódico: Se observa que se utiliza motivos de carácter rítmico de 5 (compases 127 – 131) y 6 (compases 132 – 137) a través del uso de síncopas y contratiempos en donde se explota una figuración muy típica de la música latinoamericana, tanto en la melodía como en el acompañamiento.

Los fragmentos se encuentra separados por dos acordes a intervalos de quinta escritos en forma de trinos a nivel de los compases 151 al 154, posteriormente se extiende el mismo motivo alternando por todos los instrumentos hasta el compás 173.



Plano armónico: Se observa el modalismo frigio de sol, con una armonización sin mayores complejidades al utilizar pedales de fundamental y quinta además de un acompañamiento lúcido que convierten a esta sección en la más tradicional y de fácil retentiva.

Ejemplo Modo empleado en sección E (frigio de sol)



Sección E Del compás 174 al 233.

En esta sección tenemos un cambio de tempo valor de la negra 60 por minuto, **Plano rítmico:** La construcción del motivo y el juego contrapuntístico tienen un papel importante. Posee un *motivo principal* rítmico y staccato (compás 175) que es transformado y explotado de diversas formas (inversiones, cambios de hemiola, etc.) a lo largo de toda la sección (19 compases). Y otro *motivo secundario* (compases 195 al 200) de carácter lírico que contrasta con el anterior, que en un inicio se muestra solo para luego combinarse con el anterior.

Motivo principal staccato *Motivo secundario carácter lírico*



The image displays musical notation for two motifs and a larger section. The first motif, labeled 'Motivo principal staccato', is a rhythmic pattern in 6/8 time. The second motif, labeled 'Motivo secundario carácter lírico', is a melodic line in 6/8 time. Below these, a larger section of music is shown, starting at measure 183. This section features a complex contrapuntal texture with multiple staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and several single staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mf* and *ff*. The section is marked with a '6' indicating a 6/8 time signature.



Ejemplo: Combinación de motivos



Plano melódico: Maneja dos frases completamente diferentes es decir una de carácter netamente rítmico (compás 175) y la otra de carácter lírico (compases 195 - 200) esta sección está diseñada como un momento de gran virtuosismo, diseñado para el lucimiento de cada instrumentista, en este episodio se excluye al corno que por sus características propias no se ajusta a una ejecución demasiado ágil como los anteriores. Podemos observar una planificación meticulosa por parte del autor, ya que nos muestra la utilización de una técnica imitativa bien organizada.

Plano armónico: Resalta la utilización de intervalos perfectos como son terceras, cuartas, quintas y octavas.

Sección F Del compás 234 al 303.

Esta sección se subdivide en dos subsecciones: subsección “a” compases 234 al 270 y subsección “b” compases 271 al 303, distintas entre sí, de las cuales la primera se enfoca en el aspecto tímbrico y el color, La primera subsección se aleja por completo el ambiente de danza tras utilizar sonoridades con *contrapunto de timbres*.

Ejemplo: Fragmento de sección F con guía de armonización.

GUIA DE
ARMONI
ZACION



Se busca dirigir la atención del oyente hacia los colores resultantes de las combinaciones instrumentales, realizando varios cambios por cada acorde. Así se emplea una textura de tipo coral, con una figuración similar entre todos los instrumentos del ensamble.

Plano armónico: Se observa el empleo **de clústers** “*Término de origen inglés que significa racimo y designa a un grupo de notas próximas que suenan simultáneamente e interesan más por la sonoridad resultante que por su posible función o necesidad armónica*” (GISPERT CARLOS., y asociados, 2008), que se va cambiando las voces instrumentales de un mismo acorde, estos cambios son bastante sutiles, con varias notas comunes y por movimientos de semitono o un tono. De esta manera se logra que el timbre sea el que proporcione la diversidad sonora, ya que cada acorde o bloque armónico presenta varios cambios en el color de la orquestación. Así un timbre instrumental se encuentre dentro de una misma armonía cumpliendo funciones de bajo, luego soprano o de tenor, etc. Dando como resultante una masa sonora en constante cambio tímbrico.

La segunda subsección del compás 271 al 303 deja de lado el juego tímbrico y retorna al carácter de danza, con un manejo temático más tradicional.



Sección G Del compás 304 al 369.

Esta última sección es desde el punto de vista “formal” la más particular, ya que en ella se plasman los resultados de la búsqueda de nuevas formas de organizar el discurso musical. Se encuentra formada por 15 fragmentos algunos de ellos cortos que solo tienen 2 compases. Como se dijo al inicio de

este análisis la relación entre los distintos fragmentos musicales de toda la pieza están pensados y relacionados a manera de escenas contrastantes, siendo esta sección final el sumario del *collage musical*.



304

mp *p* *mp*

mp *p*

mp *p* *p*

mf *p*

mf *p*



$\text{♩} = 72$ $\text{♩} = 60$ $\text{♩} = 84$

mf *mf* *mf* *f*

mf *p* *f* *mp*

321 *f*




3.4.3. Esquema analítico de la obra

SECCIÓN	RITMO	ARMONIA	MELODIA	SONIDOS
SECCIÓN A (FRAGMENTO INTRODUCTORIO) Compases 1-50	Combinación de estructuras simples	Atonal	Imitación por: Inversión, retrogradación, por movimiento directo y contrario	Sonido monódico y melodía acompañada
SECCIÓN B Compases 51-72	Danza sincopas y contratiempos	estructurada en intervalos de cuarta	Motivo cortos y rítmicos	Acordes acompañados
SECCIÓN C Compases 73-124	Basado en contrapunto	Utiliza intervalos de cuarta y quinta	basados en escalas estructuradas a base de tono y semitono (escala disminuida)	Sonido monódico, acordes y melodía acompañados
SECCIÓN D Compases 125-173	Danza sincopas y	Modal frigio de sol	Motivos largos y rítmicos	Densidad leve, sutil

	contratiempos			contrapunto
SECCIÓN E Compases 174 - 233	Como base seisillos y cuartinas	Atonal	Imitación inversiones, cambios de hemiola, motivo secundario de carácter lírico	Melodía acompañada y unísono rítmico
SECCIÓN F Compases 234- 303	Danza sincopas y contratiempos	armonía de clústers movimientos de semitono y tono	contrapunto timbrico	Acordes y melodía acompañados, movimiento coral de las voces
SECCIÓN G Compases 304- 369	Combinación de contrapunto, sincopas, contratiempos	Atonal	Motivos cortos desde dos compases	Densidad leve, sutil contrapunto, mixtura final

3.5. Diego Luzuriaga y análisis del “Quinteto Silvestre”

3.5.1 Datos Biográficos

Diego Fabián Luzuriaga Arias. Loja 20 de octubre de 1955. Realiza sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música donde recibió clases con los compositores Gerardo Guevara y Julio Bueno, se desempeñó como crítico musical en los periódicos “*El Comercio*” y “*Hoy*”.

Realizó estudios de análisis en el Conservatorio Superior de Música de París, La Escuela Normal de Música de París donde alcanzó el Diploma Superior de Composición (1986) Asistió también a la Manhattan School of Music y a la Universidad de Columbia en Nueva York donde obtuvo su doctorado en Artes Musicales. Durante su carrera musical ha recibido encargos de creaciones musicales de grupos y orquestas internacionales como Orquesta Filarmónica de Japón, del Nieuw Ensemble de Ámsterdam, del Ensemble Aventure de Freiburg, La Orquesta Sinfónica Nacional de Ecuador, del Quintet of the Américas de Nueva York. (GUERRERO GUTIERREZ, 2002).

3.5.2. Análisis de “Quinteto Silvestre”

Valoración estética de la Obra: El Quinteto Silvestre fue escrito en el año de 1992 cuando el compositor se encontraba en Nueva York realizando sus estudios de Doctorado en la Universidad de Columbia gracias al pedido del quinteto de vientos de esa ciudad “Quintet of the Americas”. El compositor manifiesta “.....yo estaba interesado en escribir una música hiperactiva y que sea un desafío para los instrumentistas”, en su obra podemos observar claramente la utilización de elementos compositivos de vanguardia como lo es el caso de la música espectral, la aleatoriedad. La obra en sí representa una combinación sonora de virtuosismo individual a través de la utilización de frases musicales intensas y rápidas subrayando la variedad tímbrica del quinteto con solos exuberantes de carácter lírico.

Plano formal: La obra está construida en un solo movimiento, la vamos a dividir en secciones para un mejor análisis.

Cuadro

Sección A	Sección B	Sección C	Sección D	Sección E	Sección F	Sección G	Sección H	Sección I	Sección J	Sección K
Compás 1 – 33	Compás 34 – 53	Compás 54 – 79	Compás 80 - 110	Compás 111 -148	Compás 149- 166	Compás 167- 175	Compás 176– 183	Compás 184- 201	Compás 202- 212	Compás 213 -228

Esta obra posee una particularidad en la conformación de sus instrumentos, al oboe se le ha encargado la tarea de ejecutar un instrumento de percusión el Hi-Hat, además esta obra no se somete a los parámetros propuesto de análisis ya que su conformación es diferente.

La primera parte (compases 1 al 33) funciona a manera de introducción escrita en compás de 2/4 tempo 60 negra por minuto, se presenta el tema de

carácter rítmico y en tutti formado por antecedente y consecuente separados por un compás de pausa, el mismo motivo es desarrollado en los siguientes compases, hasta el compás 13 cabe destacar que el acompañamiento también es de carácter rítmico.

ANTECEDENTE **CONSECUENTE**



Flûte
Flute
(+ Piccolo)

Hautbois
Oboe
(+ Hi-Hat)

Clarinete en Si^b
Clarinet in B^b

Cor en Fa
Horn in F

Basson
Bassoon

♩ = 60

ff *mp* *p* *ff*

ff *mp* *p* *ff*

ff *mp* *p* *ff*

ff *mp* *p* *ff*

ff *mp* *p* *ff*

En el compás 14 tenemos un cambio de compás a 3/8 que no influye mayormente en el desarrollo de la obra, en el compás 15 retorna nuevamente a 2/4 posteriormente en el compás 25 podemos observar una sucesión de 4 compases en diferentes marcas metronómicas: 3/4, 2/4, 3/8, para llegar a un 4/4 en donde se presenta una estructura rítmica elaborada y ejecutada por todos los instrumentos del ensamble la misma que se extiende hasta el compás 32.



COMPÁS $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{4}{4}$

25

Del compás 34 al 53

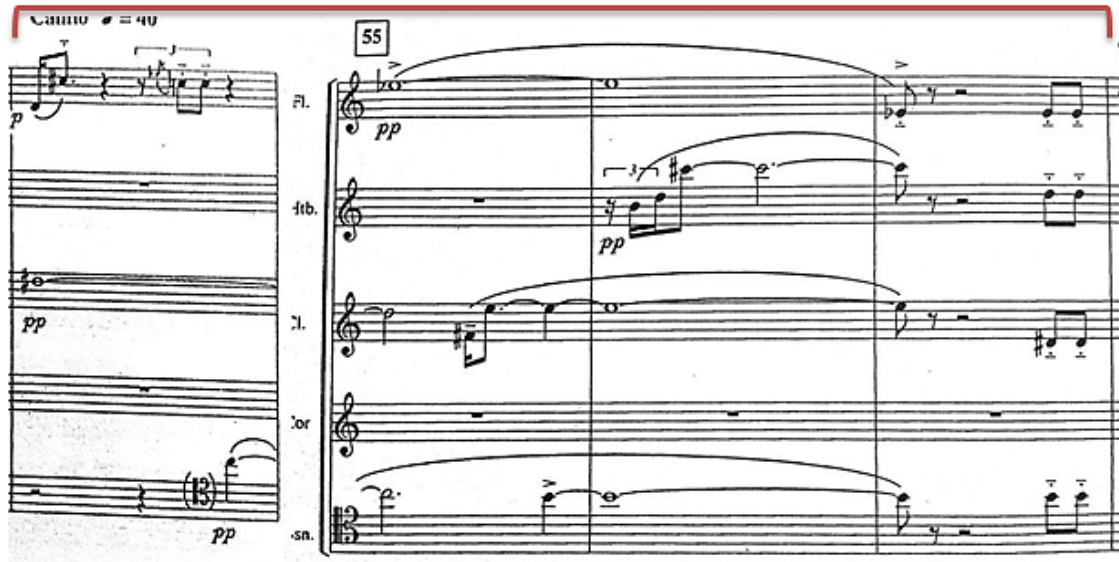
Tenemos un cambio de tempo marcado por el compositor “poco piu” en esta sección se desarrolla el mismo tema con ciertas variaciones, aumentos de valores, cabe destacar que esta sección posee una estructura eminentemente de carácter rítmica marcado por el uso de síncopas y contratiempos enfocado hacia el desarrollo tímbrico sonoro de cada instrumento, se extiende hasta el compás 53

33 Poco più

Del compás 54 al 79

En el compás 54 tenemos un nuevo cambio de tempo 40 negra por minuto esta frase consta de 4 compases el cual posee un motivo de carácter lírico reposado.

(FRASE 4 COMPASES)



En el compás 58 el tempo cambia a 68 negra por minuto esta frase consta de 6 compases en la que se puede observar el uso de adornos musicales como apoyaturas, glizzando en la flauta y corno, además de la ejecución del hi-hat (compás 62) como efecto sonoro.

(COMPÁS 58)



En el compás 64 observamos un cambio de compás a 6/8 en donde el fagot presenta el tema de carácter rítmico-expresivo el cual es ejecutado hasta el compás 79, los demás instrumentos del ensamble acompañan en unísono rítmico.

(TEMA FAGOT) (ACOMPANAMIENTO)



Del compás 80 al 110

En el compás 80 tenemos un nuevo cambio de tempo, esta vez 56 negra por minuto, esta sección comienza con un tema ejecutado por el clarinete el cual se extiende hasta el compás 102.

(TEMA CLARINETE)



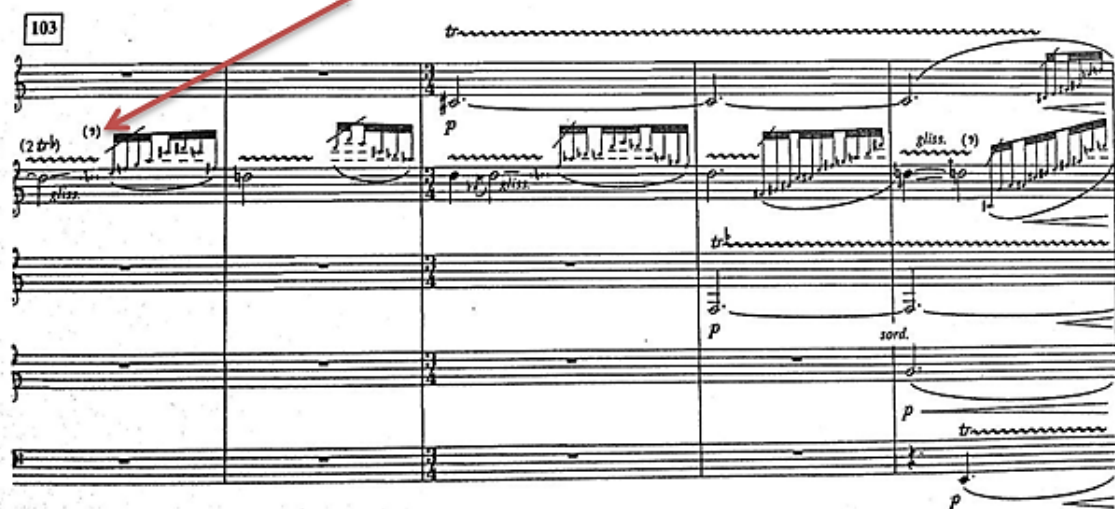
Cabe señalar que es un tema de carácter rítmico, el acompañamiento no tiene mayor trascendencia utiliza diferentes estructuras rítmicas, apoyaturas que al combinarlas producen una atmósfera sonora enérgica, un elemento adicional se produce desde el compás 83 cambio sucesivos de compás entre 5/8, 6/8, 2/4, 3/8, los cuales permiten modificar los valores del tema haciéndolo más atractivo.



The image shows a musical score snippet starting at measure 82. The score is written for five staves. Above the staves, three time signatures are indicated with red brackets: 5/8, 2/4, and 6/8. The music features various dynamics including *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *sf* (sforzando). The notation includes eighth notes, sixteenth notes, and rests. The key signature has one flat (B-flat).

A partir del compás 103 presenta el tema el oboe, cabe señalar la utilización de trinos dobles por el lapso de 8 compases (compases 97 – 104) con acompañamiento de los demás instrumentos del ensamble en crescendo.

(TRINOS DOBLES OBOE)



Del compás 111 al 148

En el compás 111 observamos nuevamente la sucesión de compases entre 6/8, 5/8, 2/4, 3/8, que combinadas el empleo de variantes rítmicas irregulares, hemiola, apoyaturas, trinos produce una variante rítmica compleja bien elaborada, estos cambios de métrica se extiende hasta el compás 134, resalta la textura, color y ritmo de cada instrumento del ensamble, en el compás 135 se observa el tema ejecutado por el fagot el cual se extiende hasta el compás 139, a partir del compás 140 hay un cambio de tempo (*piu mosso*) donde el uso del hi-hat da realce a la sección, en el compás 143 el compositor presenta un nuevo cambio de tempo valor 90 negra por minuto en donde la exposición del corno semeja el llamado de un elefante y la flauta cambia a piccolo, se extiende hasta el compás 148, cabe señalar que el cambio de matices nos va preparando para un nuevo cambio en la atmósfera sonora instrumental.



Più mosso
senza misura, colla parte

hi-hat (l.v.) senza misura, colla parte

very fast senza misura, colla parte

(frulato sempre) senza misura, frenetico (solo)

gliss. (f)

very fast senza misura, colla parte

13

141

prendere piccolo

ff

hi-hat

ff

molto

ff

molto

gliss.

ff

mf

ff

gliss.

ff

Del compás 149 al 166

En el compás 149 la flauta presenta un tema de carácter rítmico a lo que se le van sumando los otros instrumentos del ensamble donde se observa un nuevo cambio de compases comprendidos esta vez entre 3/8, 3/16, 2/8 y 2/4, el cual se extiende hasta el compás 166.

(TEMA FLAUTA)



Del compás 167 al 175

Esta sección hace referencia a una forma diferente de escritura dentro del ámbito sonoro y formal como es la aleatoriedad, la cual dice: *“Música compuesta mediante procedimientos basados en el azar o la indeterminación”* (GISPERT CARLOS., y asociados, 2008), el intérprete tiene la libertad de ejecutar dichos pasajes teniendo en cuenta que cada instrumento tiene diferente marcación de compás.



Presto possibile

167 168

6" 4"

répéter pendant 10" / repeat for 10"

(hi-hat) (hi-hat jouée seulement une fois) (hi-hat played only once)

decrec.

poco meno

répéter pendant 6" / repeat for 6"

f (*)

poco meno

f (*)

poco meno

f (*)

bouché sempre gliss.

répéter pendant 6" / repeat for 6"

répéter pendant 10" / repeat for 10"

(*) ne pas couper entre chaque section
no interruption at the beginning of new sections

Del compás 176 al 183

En el compás 176 hay un nuevo cambio de compás donde las combinaciones rítmicas desempeñan un papel sonoro más que de forma, combina figuras rítmicas con adornos de carácter expresivo.

177

Fl. *ppp*

Hib. *ppp*

Cl. *ppp*

Cor. *ppp*

Bsn. *pp possib.*

Del compás 184 al 201

En el compás 184 se observa un nuevo cambio de tempo a 40 negra por minuto en donde la flauta hace la presentación del tema y alterna en lo posterior por todos los instrumentos del ensamble, esta idea se desarrolla hasta el compás 201 cabe destacar que esta sección es mas de carácter lírica que produce una atmósfera de reposo.


(TEMA FLAUTA)



19

Del compás 202 al 211

En el compás 202 hay un nuevo cambio de tempo y compás esta ves a 4/4 tempo 56 negra por minuto, la sección es de carácter rítmica, utiliza compases 4/4, 2/4, 3/16 que permite un mayor desarrollo del ámbito sonoro.



21

Del compás 213 al 228

Es la última parte que hace reminiscencia al tema de la exposición en donde la utilización de valores y figuras rítmicas con variaciones de tempo y usando matices de piano y pianísimo dan una sensación de reposo para así llegar al final de la obra.



En el plano armónico: de la obra destacamos dos formas compositivas desarrolladas en el siglo XX como son el uso de polifónica espectral la cual se enfoca en la combinación de sonidos instrumentales naturalmente complejos desde el punto de vista acústico, y la aleatoriedad las cuales por su conformación carece de armonía estructurada dejando al interprete una total libertad en la ejecución de la obra.

3.5.3. Esquema analítico de la obra.

SECCIÓN	RITMO	ARMONIA	MELODIA	SONIDO
SECCIÓN A COMPASES 1-33	Manejo de figuras de valores cortos, síncopas, contratiempos	Armonía espectral	Frases rítmicas y en conjunto	Espectral
SECCIÓN B COMPASES 34-53	Uso de figuras rítmica, síncopas y contratiempos enfocado hacia el desarrollo tímbrico sonoro	Armonía espectral	Frases rítmicas y en conjunto	Espectral
SECCIÓN C COMPASES 54 – 79	Uso de adornos musicales como apoyaturas, glizzando	Armonía espectral	Frases en conjunto y en solo	Espectral
SECCIÓN D COMPASES	Utilización de estructuras	Armonía espectral	Frases rítmicas en conjunto	Espectral

80-110	complejas, con cambios de velocidad, adornos dobles			
SECCIÓN E COMPASES 111-148	Manejo de estructuras complejas variantes rítmicas irregulares, hemiola, apoyaturas y efectos sonoros.	Armonía espectral	Frases rítmicas y en conjunto	Reposado
SECCIÓN F COMPASES 149-166	Uso de estructuras complejas con cambios de velocidad, variantes rítmicas irregulares, apoyaturas	Armonía espectral	Unísono rítmico en secuencias y en tutti.	Agitado
SECCIÓN G COMPASES 167-175	Manejo de estructuras complejas variantes rítmicas irregulares, hemiola, apoyaturas y efectos sonoros.	Aleatoriedad		
SECCIÓN H COMPASES 176-183	Utilización de figuras rítmica, síncopas y contratiempos	Armonía espectral	Frases rítmicas y en conjunto	Reposado
SECCIÓN I COMPASES 184-201	Uso de figuras de valores cortos, síncopas, contratiempos	Armonía espectral	Frases de carácter lírico	Reposado
SECCIÓN J COMPASES 202-212	Manejo de estructuras simples variantes rítmicas irregulares, apoyaturas y efectos sonoros	Armonía espectral	Frases de carácter rítmicas	Reposado
SECCIÓN K COMPASES 213-228	Uso de figuras de valores cortos, síncopas, contratiempos	Espectral	Frases cortas de carácter rítmico	Reposado



CONCLUSIONES

Luego del análisis correspondiente de las obras seleccionadas se procede a formular las conclusiones del presente trabajo investigativo.

4.1.- En el Tomo I de la Enciclopedia de la Música Ecuatoriana escrita por Pablo Guerrero Gutiérrez nos hace referencia a las tendencias de los compositores académicos ecuatorianos el cual obedece a dos corrientes claramente diferenciables: las generaciones de compositores nacionalistas y de contemporáneos. Los compositores pertenecientes a la generación de nacionalistas como lo enuncia Guerrero Gutiérrez *“Expresar a través de la técnica musical europea la dualidad indígena hispánica”* (GUERRERO GUTIERREZ, 2002). Por otro lado el de compositores contemporáneos *“Aquellos músicos que se distanciaron del nacionalismo tradicional y que crearon obras experimentales de vanguardia o música académica nueva”* (GUERRERO GUTIERREZ, 2002), basado en la presente clasificación catalogamos que las obras de los compositores analizados en el presente trabajo obedecen a la generación de compositores contemporáneos, como se puede observar en el análisis realizado ninguna de las obras presentan contenidos o ritmos derivados de la dualidad indígena hispánica es así que formulamos el siguiente cuadro de archivo de obras.

		No. 001
TITULO DE LA OBRA	Quinteto para Instrumentos de Aliento	
COMPOSITOR	Luis Humberto Salgado	
AÑO DE COMPOSICIÓN	1958	
ESTILO COMPOSITIVO	NACIONALISTA	



	CONTEMPORANEO	X
--	---------------	---

		No. 002
TITULO DE LA OBRA	Cinco miniaturas para quinteto de viento madera	
COMPOSITOR	Gerardo Guevara Viteri	
AÑO DE COMPOSICIÓN	1973	
ESTILO COMPOSITIVO	NACIONALISTA	
	CONTEMPORANEO	X

		No. 003
TITULO DE LA OBRA	Danza Profana	
COMPOSITOR	Marcelo Ruano	
AÑO DE COMPOSICIÓN	1985	
ESTILO COMPOSITIVO	NACIONALISTA	
	CONTEMPORANEO	X

		No. 004
TITULO DE LA OBRA	Quinteto silvestre	
COMPOSITOR	Diego Luzuriaga	
AÑO DE COMPOSICIÓN	1992	



ESTILO COMPOSITIVO	NACIONALISTA	
	CONTEMPORANEO	X

4.2.- Para demostrar las tendencias compositivas de las obras analizadas en el presente trabajo de investigación se recomienda revisar los cuadros comparativos de cada obra donde se muestran los elementos técnicos compositivos de las mismas utilizadas por los compositores, basados en la misma se hace referencia a las influencias de obras del quinteto de viento madera y al paralelismo con técnicas tradicionales académicas.

Como se puede observar todos los elementos técnicos compositivos utilizados en las obras ya analizadas hacen referencias a técnicas de composición que se dieron en el siglo XX como: neo clasicismo, atonalismo, espectralismo, aleatoriedad lo que demuestra la existencia de un paralelismo con técnicas compositivas de vanguardia las cuales están presentes e influenciaron en sus compositores.

4.3.- La fusión de los elementos y técnicas de composición utilizados por los compositores académicos ecuatorianos en sus obras para quinteto de viento madera develados en el presente análisis nos muestran que existió un desarrollo en las obras para quinteto de vientos maderas, sin embargo se hace referencia que el mismo se debe a que sus compositores estudiaron fuera o sus profesores, es por ello que se observa el uso de técnicas exclusivas pertenecientes al siglo XX.

Se hace hincapié que en un siglo únicamente tuvimos acceso a estas cuatro obras lo que demuestra que el formato de cámara quinteto de viento madera no ha producido la expectativa deseada en los compositores académico ecuatorianos.



SUGERENCIAS Y RECOMENDACIONES

Al revisar las páginas de la Orquesta Sinfónica Nacional, Cuenca, Loja y Guayaquil se puede observar que con mayor regularidad la Música de Cámara está tomando protagonismo dentro de la planificación de estos organismos sin embargo cabe resaltar que aún falta proyectar y promocionar estos eventos con la utilización de repertorio perteneciente a compositores académicos ecuatorianos y muy referentemente al quinteto de viento madera.

En caso de las instituciones gubernamentales (Orquestas Sinfónicas) posee entre sus instrumentistas los integrantes que podrían formar un quinteto de viento madera en este caso se recomienda disponer de una agenda paralela a la programación habitual con ejecución de conciertos de música de cámara con, obras de compositores ecuatorianos.



BIBLIOGRAFÍA

ADLER S. (2006). *“Estudio de la orquestación”*. Idea Books.

ARTAZA J, BENITO L. (2010). *Guía práctica para la aplicación metodológica del análisis musical*. Madrid: Prácticas.

Coello, J. (26 de Febrero de 2012). *¿QUÉ ES LA MÚSICA DE CÁMARA?* .
Obtenido de
<http://blog.musicadecamara.com.es/index.php?itemid=49&catid=7>

GISPERT CARLOS., y asociados. (2008). *El mundo de la Música, Grandes Autores y Grandes Obras*. España.

GUERRERO GUTIERREZ, P. (2002). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Quito.

Hernández Polo, B. (24 de Marzo de 2013). *Música Hispana*. Obtenido de
http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/74579/1/TFM_MusicaHispana_BeatrizHernandezPolo.pdf

SALAS MERINO, V. (2013). *La música de Cámara y sus combinaciones*. España.



ANEXOS



Quinteto

Score

Para instrumentos de Aliento

Luis Humberto Salgado

I

Cayambe, 10 diciembre de 1903;
Quito, 12 de diciembre de 1977

Allegro con vita ♩ = 116

Flauta

Oboe

Clarinete en B \flat

Trompa en F

Fagot

5

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Tpa. Fa

Fgt.

p

mf

mf

mf

mf

mf

p





17

Fl. *fp*

Ob. *f p*

Cl. B \flat

17

Tpa. Fa *f p* *espress.*

Fgt. *fp*

21

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. B \flat

21

Tpa. Fa *mf*

Fgt. *mf*

24

Fl. *fp*

Ob. *fp*

Cl. B \flat *fp*

24

Tpa. Fa

Fgt.

B



4. I

27

Fl. *mf* *f*

Ob. *mf* *f*

Cl. B \flat *mf* *f*

Tpa. Fa

Fgt. *mf* *f*

30

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Tpa. Fa

Fgt.

33

Fl. *dim.* *p* *ritenuto*

Ob. *dim.* *p*

Cl. B \flat *dim.* *p*

Tpa. Fa *dim.* *p*

Fgt. *dim.* *p*

12/8



Poco piu moderato

5. I

Fl. 37

Ob. *leggiere*

Cl. B \flat *p*

Tpa. Fa 37

Fgt. 37 *p*

Measures 37-40. Flute, Oboe, Clarinet B \flat , Bassoon, Trumpet and Trombone, and Bassoon parts. Dynamics: *p*, *leggiere*.

Fl. 41

Ob.

Cl. B \flat 3 3 3 3

Tpa. Fa 41

Fgt. 41

Measures 41-44. Flute, Oboe, Clarinet B \flat , Bassoon, Trumpet and Trombone, and Bassoon parts. Dynamics: *p*.

Fl. 45 *mf*

Ob. *mf*

Cl. B \flat *mf* *p*

Tpa. Fa 45 *p*

Fgt. 45 *mf* *p*

Measures 45-48. Flute, Oboe, Clarinet B \flat , Bassoon, Trumpet and Trombone, and Bassoon parts. Dynamics: *mf*, *p*. A box labeled 'C' is present above the Flute staff in measure 47.



6. I
49

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. B \flat

Tpa. Fa

Fgt.

54

Fl. *Risoluto*
f *pp*

Ob.

Cl. B \flat *f* *pp*

Tpa. Fa *f*

Fgt. *p*

58

Fl. *f* *pp*

Ob.

Cl. B \flat *f* *pp*

Tpa. Fa *f*

Fgt. *p*



rinforzando molto

7. I

62

Fl. *mf* *f*

Ob. *mf* *f*

Cl. B \flat *mf* *f*

Tpa. Fa *mf* *f*

Fgt. *mf* *f*

66

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. B \flat *ff* *mp*

Tpa. Fa *ff* *pp*

Fgt. *ff* *pp*

D

Fl. *mf*

Ob. *p* *mf*

Cl. B \flat *p*

Tpa. Fa *mf* *f*

Fgt. *mf*



8. I *rinforzando*
(8^{va})

Fl. 74 *f* *ff* *ff*

Ob. *f* *ff*

Cl. B \flat *ff*

Tpa. Fa 74 *ff*

Fgt. 74 *f* *ff*

Fl. 78 *f*

Ob. 78 *f*

Cl. B \flat

Tpa. Fa 78 *f* *ben marcato*

Fgt. 78 *f* *ben marcato*

Fl. 81 *8^{va}*

Ob. 81

Cl. B \flat

Tpa. Fa 81

Fgt. 81



83

E (8^{va})

Fl.

Ob.

Cl. B \flat
brillante
f

Tpa. Fa

Fgt.

85

Fl.
p

Ob.
p

Cl. B \flat
fp

Tpa. Fa
p

Fgt.
p

89

Fl.

Ob.

Cl. B \flat
fp

Tpa. Fa

Fgt.



10. I
94

Fl. *mf* *Tranquilo express.*

Ob. *mf* *mezzo voce*

Cl. B \flat *mf* *Tranquilo mezzo voce*

Tpa. Fa *mf*

Fgt. *mf* *mezzo voce*

99

Fl. *p* *senza rall.*

Ob. *dim.*

Cl. B \flat *dim.*

Tpa. Fa *dim.* *p*

Fgt. *mezzo voce* *dim.* *p*

Primo Tempo

105

Fl. *p* *mf*

Ob. *p* *mf*

Cl. B \flat *p* *mf*

Tpa. Fa *p* *mf*

Fgt. *p* *mf*



110

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Tpa. Fa

Fgt.

p

p

stacc.

p

pesante má piano

pesante má piano

113

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Tpa. Fa

Fgt.

f

f

f

f

116

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Tpa. Fa

Fgt.

sfz ff

sfz ff

sfz ff

sfz ff

sfz pp

sfz pp

sfz pp

sfz

ff

sfz pp

cresc.

cresc.

cresc.

pp

12. I



120

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Tpa. Fa

Fgt.

fp

f *p*

f *p*

fp

122

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Tpa. Fa

Fgt.

p

espress.

125

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Tpa. Fa

Fgt.

mf

mf

mf

mf



128

Fl. *fp*

Ob. *fp*

Cl. B \flat

Tpa. Fa

Fgt.

131

Fl. *mf* *f*

Ob. *mf* *f*

Cl. B \flat *mf* *f*

Tpa. Fa

Fgt. *f*

134

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Tpa. Fa

Fgt.



14. I

*ritenuto***Poco piu moderato**

137

Fl. *dim.* *p* *pp*

Ob. *dim.* *p* *pp* *p*

Cl. B \flat *dim.* *p* *pp* *p*

Tpa. Fa *dim.* *p* *pp* *p*

Fgt. *p* *pp* *p*

142

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. B \flat

Tpa. Fa

Fgt.

146

Fl. *p* *mf*

Ob.

Cl. B \flat *mf*

Tpa. Fa

Fgt.

12/8



150

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Tpa. Fa

Fgt.

mf

p

p

p

154

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Tpa. Fa

Fgt.

p

158

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Tpa. Fa

Fgt.

Risoluto

f

pp

f

pp

f

p

12/8



16. I
162

Fl. *f* *pp*

Ob.

Cl. B \flat *f* *pp* *p*

Tpa. Fa *f* *p*

Fgt. *p*

7

3

166

Fl. *rinforzando molto* *mf* *f*

Ob. *mf* *f*

Cl. B \flat *mf* *f*

Tpa. Fa *mf* *f*

Fgt. *mf* *f*

3

Poco animato

170

Fl. *ff* *decresc. poco a poco*

Ob. *ff* *decresc. poco a poco*

Cl. B \flat *ff* *decresc. poco a poco*

Tpa. Fa *ff*

Fgt. *ff*



This image shows a page from a musical score for 'The Marriage of Figaro', specifically measures 177 through 180. The score is for a woodwind quintet and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Trumpet in F (Tpa. Fa), and Bassoon (Fgt.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The Flute and Oboe parts have a melodic line with many grace notes. The Clarinet part has a more rhythmic, eighth-note pattern. The Trumpet and Bassoon parts have a similar rhythmic pattern. The score is marked with a 'p' (piano) dynamic at the end of measure 180. The page number '177' is visible in the top left corner.

[illegible]

Comenzado el 22 de marzo de 1958
 Universidad de Cuenca, Facultad de Artes;
 Maestría en Pedagogía e Investigación Musical
 Paulo César Morocho Guamo
 ©Náyades 2011



2. II

Fl. 7

Ob.

Cl. B \flat

Trp en F.

Fgt. 7

f *pp* *f* *pp* *f* *pp*

Poco piu mosso $\text{♩} = 86$

Fl. 10

Ob.

Cl. B \flat

Trp en F.

Fgt. 10

p *p* *p* *p* *p* *mf*

Fl. 13

Ob.

Cl. B \flat

Trp en F.

Fgt. 13

p *mf*



16

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Trp en F.

Fgt.

mf

mf

f

mf

19

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Trp en F.

Fgt.

22

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Trp en F.

Fgt.

f



4. II

25

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Trp en F.

Fgt.

f

f

ff

f

28

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Trp en F.

Fgt.

p

p

p

p

mf

p

32

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Trp en F.

Fgt.

p

p



35

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

mf *piu espress.*

Trp en F.

Fgt.

p

38

Fl.

piu espress.

Ob.

mf

Cl. B \flat

p

Trp en F.

Fgt.

41

Fl.

f *piu espress.*

Ob.

mf

Cl. B \flat

mf

Trp en F.

Fgt.

mf

mf



6. II

44

Fl. *mf*

Ob.

Cl. B \flat *mf*

Trp en F. *mf*

Fgt. *f*

47

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Trp en F. *f* *piu espress.*

Fgt. *mf*

50

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. B \flat

Trp en F. *mf* *f*

Fgt. *mf*

mf



53

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Trp en F.

Fgt.

f

56

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Trp en F.

Fgt.

f

59

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Trp en F.

Fgt.

ff

p



8. II

Sostenuto e marcato

62 *rall.*

Fl.

Ob.

Cl. B♭

Trp en F.

Fgt.

ff

mf

Andante sostenuto

65

Fl.

Ob.

Cl. B♭

Trp en F.

Fgt.

p

mp

mp

mp

mp

mp

mp

68

Fl.

Ob.

Cl. B♭

Trp en F.

Fgt.

p

p con espressione

mf

mf

mf

mf

mf



71

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Trp en F.

Fgt.

f

pp

f

pp

f

pp

74

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Trp en F.

Fgt.

p

p

p

p

p

77

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Trp en F.

Fgt.

f

p

f

p

f

p



80 *mp* *allargando*

Fl.

mp

Ob.

mp

Cl. B.

mp

Trp en F.

mp

80

Fgt.

mp

83

Fl.

pp

Ob.

pp

Cl. B.

pp

83

Trp en F.

pp

83

Fgt.

mp

11 - IV



Score

III

Allegretto giocoso $\text{♩} = 100$

Flauta

Oboe

Clarinete en B \flat

Trompa en Fa

Fagot

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Trp en F.

Fgt.

f

ff

mf

Comenzado el 22 de marzo de 1958
Universidad de Cuenca, Facultad de Artes;
Maestría en Pedagogía e Investigación Musical
Paulo César Morocho Guamo
©Náyades 2011



2. III

Fl. 13 *mf*

Ob. *mf*

Cl. B \flat *mf*

Trp en F. 13 *mf*

Fgt. 13 *mf*

Fl. 19 *sfz*

Ob. *sfz*

Cl. B \flat *sfz*

Trp en F. 19 *sfz*

Fgt. 19 *sfz*

mf

Fl. 25

Ob. 25

Cl. B \flat 25

Trp en F. 25 *mf*

Fgt. 25 *mf*



30

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Trp en F.

Fgt.

f

p

36

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Trp en F.

Fgt.

liviano

p

40

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Trp en F.

Fgt.

mf



4. III

45

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Trp en F.

Fgt.

p

51

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Trp en F.

Fgt.

56

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Trp en F.

Fgt.

mf

f

mf

f

mf

f

mf

f



62

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Trp en F.

Fgt.

69

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Trp en F.

Fgt.

77

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Trp en F.

Fgt.

[illegible][illegible][illegible]



100

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Trp en F.

Fgt.

p *liviano* *mf*

106

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Trp en F.

Fgt.

f

Piu tranquillo con ternezza

112

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Trp en F.

Fgt.

p *mf* *p*



This musical score is for a woodwind quintet, featuring five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. B \flat), Trumpet in F (Trp en F.), and Bassoon (Fgt.). The score is divided into three systems, each containing five measures.

System 1 (Measures 117-121): The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Measure 117 starts with a treble clef and a key signature change to one sharp. The Flute part is silent. The Oboe plays a melodic line with triplets. The Clarinet in B-flat is silent. The Trumpet in F and Bassoon play a melodic line with slurs. Dynamics include *p* (piano) and *sotto voce* (softly).

System 2 (Measures 122-126): The Flute and Oboe parts continue with melodic lines and triplets. The Clarinet in B-flat, Trumpet in F, and Bassoon parts continue with their melodic lines. Dynamics include *p* (piano).

System 3 (Measures 127-131): The Flute and Oboe parts continue with melodic lines and triplets. The Clarinet in B-flat, Trumpet in F, and Bassoon parts continue with their melodic lines. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).



9. III

Fl. 133

Ob.

Cl. B \flat

Trp en F.

Fgt. 133

3

3

3

I Tempo

Fl. 138

Ob. *mf*

Cl. B \flat *mf*

Trp en F. *mf*

Fgt. 138 *mf* *mf* *f*

3

3

3

Fl. 144

Ob.

Cl. B \flat

Trp en F. 144 *mf* *f*

Fgt. 144

3

3

3



164

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Trp en F.

Fgt.

mf

p



Fl. 170

Ob. *liviano*

Cl. B \flat

Trp en F. 170

Fgt. 170

p

Fl. 175

Ob. *mf*

Cl. B \flat

Trp en F. 175

Fgt. 175

Fl. 180

Ob. *p*

Cl. B \flat *p*

Trp en F. *p*

Fgt. *p*



12. III

186

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Trp en F.

Fgt.

191

mf

f

mf

f

mf

f

mf

f

197

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Trp en F.

Fgt.



203

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Trp en F.

Fgt.

sempre f

sempre f

211

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Trp en F.

Fgt.

stringendo poco a poco

ff

stringendo poco a poco

ff

stringendo poco a poco

ff

ff

ff

seco

Presto Assai

ff

219

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Trp en F.

Fgt.

seco

seco

seco

seco

f

f

f



225

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Trp en F.

Fgt.

ff

sfz

pp

p

Largo



I. 24 de Mayo

Allegro ♩ = 100

[illegible]



2

Cinco Miniaturas

7

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

11

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.



Cinco Miniaturas

3

II. Panecillo

Andante ♩ = 60

14

Fl. *p*

Ob.

B♭ Cl. *p*

Bsn.

Hn.

17

Fl. *rit.*

Ob. *p*

B♭ Cl. *p*

Bsn. *mf*

Hn. *mf*

Recitativo ♩ = 90

The first system of the musical score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), and Horn (Hn.). The Flute, Oboe, and Bassoon parts begin with a rest followed by a sixteenth-note triplet. The B♭ Clarinet part begins with a half-note G4. The Horn part begins with a rest. The tempo/mood marking *tranquilo* is placed above the Horn staff. The system concludes with a double bar line and a 6/8 time signature.



Cinco Miniaturas

5

IV. Pichincha

Andantino $\text{♩} = 160$

27

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

Hn.

30

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

Hn.

mf

p

p

2



Fl. 33

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

Hn. 33

V. Quito Norte

Andante Moderato $\text{♩} = 66$

Fl. 37

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

Hn. 37

pp

7

44

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

44



DANZA PROFANA

cca: 12'

(5to de vientos)

MARCELO RUANO G.

A

$\text{♩} = 60$

Flute

Oboe

Clarinet in B \flat

Horn in F

Bassoon

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Hn.

Bsn.

9



DANZA PROFANA

5

8^{va} -

Fl. *f* 5 *fp*

Ob. *f* 3 *fp*

B \flat Cl. *f* 3 *fp*

Hn. *f* 3 *fp*

Bsn. *f* 3 *p*

46

B

$\text{♩} = 72$

Fl. *f* 3 *fp*

Ob. *f* 3 *fp*

B \flat Cl. *f* 3 *fp*

Hn. *mp* 3 *fp*

Bsn. *f* 3 *mp* *f*

51



DANZA PROFANA

6

Fl. *mf* ³ *f*

Ob. *p* *f*

B \flat Cl. *p*

Hn. *f*

Bsn. *mp* *f*

56

Fl. *sfz* *f* *fp*

Ob. *sfz* *f* *fp*

B \flat Cl. *sfz* *mp* *f* *mp* *fp*

Hn. *sfz* *f* *mp* *fp*

Bsn. *sfz* *f* *f* *mf* *fp*

61



DANZA PROFANA

7

Fl. *p* *f* *sfz*

Ob. *mf* *f* *sfz*

B \flat Cl. *p* *sfz*

Hn. *mp* *f* *sfz*

Bsn. *f* *sfz*

67



$\text{♩} = 60$

Fl.

Ob. *mp* *fp*

B \flat Cl. *mp*

Hn.

Bsn. *mp*

73



DANZA PROFANA

8

Fl. *mp* *p*

Ob.

B \flat Cl. *p*

Hn.

Bsn.

80

Fl. *mf* *p*

Ob. *mf* *mf*

B \flat Cl. *mf* *mf* 5

Hn. *mf*

Bsn. *mf* 3 *fp*

85



DANZA PROFANA

9

Fl. Ob. B \flat Cl. Hn. Bsn.

89

mf 6

p 3

Fl. Ob. B \flat Cl. Hn. Bsn.

92

8va

3 3 3



DANZA PROFANA

10

Fl. *mf*

Ob. *mf*

B \flat Cl. *mf*

Hn. *mf*

Bsn. *mf*

96

3

3

3

3

3

$\text{♩} = 40$

Fl. *mf*

Ob. *mf*

B \flat Cl. *mf*

Hn. *mf*

Bsn. *mf*

104

3

3

3

3

3



DANZA PROFANA

11

$\text{♩} = 60$

109

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Hn.

Bsn.

mp

mp

mp

116

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Hn.

Bsn.

p

pp

ppp



DANZA PROFANA

12

D

$\text{♩} = 84$

Fl. *fp*

Ob. *f*

B \flat Cl. *fp*

Hn. *fp*

Bsn. *fp*

122

Fl. *fp*

Ob. *fp*

B \flat Cl. *fp*

Hn. *fp*

Bsn. *fp*

129



DANZA PROFANA

13

Fl. *fp*

Ob. *fp*

B \flat Cl. *fp*

Hn. *fp*

Bsn. *fp*

133 *fp*

Fl. *f*

Ob. *fp*

B \flat Cl. *fp*

Hn. *fp*

Bsn. *fp*

138 *fp*



DANZA PROFANA

14

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Hn.

Bsn.

143

fp

fp

fp

f

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Hn.

Bsn.

147

fp

fp

fp



DANZA PROFANA

16

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Hn.

Bsn.

161

fp

f

fp

fp

fp

161

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Hn.

Bsn.

165

165



DANZA PROFANA

17

Fl. *8va* *fp*

Ob. *fp*

B \flat Cl. *fp*

Hn. *fp*

Bsn. *fp*

169

[E]

$\text{♩} = 60$

8va

Fl. *pp*

Ob. *mf* 6

B \flat Cl. *mf* 6

Hn. *pp*

Bsn. *pp*

174



DANZA PROFANA

21

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Hn.

Bsn.

198

f

mp

p

f

8va-----

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Hn.

Bsn.

203

8va-----



DANZA PROFANA

22

8va-----

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Hn.

Bsn.

206

8va-----

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Hn.

Bsn.

209



DANZA PROFANA

24

Fl. *f*

Ob. *mp*

B \flat Cl. *mp*

Hn. *mp*

Bsn. *f*

222

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Hn.

Bsn. *f*

225



DANZA PROFANA

25

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Hn.

Bsn.

228

F

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Hn.

Bsn.

231

pp

pp

pp

pp

pp



DANZA PROFANA

26

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Hn.

Bsn.

238

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Hn.

Bsn.

247



DANZA PROFANA

27

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Hn.

Bsn.

256

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Hn.

Bsn.

265



DANZA PROFANA

29

Fl. *pp*

Ob. *pp*

B \flat Cl. *mf*

Hn.

Bsn. *mf*

289

Fl. *p* *pp*

Ob. *p* *pp*

B \flat Cl. *p* *pp*

Hn. *p* *pp*

Bsn. *p* *pp*

295



DANZA PROFANA

30

G

$\text{♩} = 72$

Fl. *mp* *p* *mf*

Ob. *mp* *p*

B \flat Cl. *mp* *p* *mf*

Hn. *mf*

Bsn. *mf*

303

Fl. *p* *mf* *mp* *mf*

Ob. *mf* *p* *p* *p* *mf*

B \flat Cl. *p* *mf* *p* *mf*

Hn. *p* *mf*

Bsn. *p* *mf*

308



DANZA PROFANA

31

Fl. $\text{♩} = 60$

Ob.

B \flat Cl.

Hn.

Bsn.

313 *f*

p

Fl. $\text{♩} = 72$ *8va*

Ob. *mf*

B \flat Cl. *mf*

Hn. *f*

Bsn. *f*

317 *f*

$\text{♩} = 60$

Fl. $\text{♩} = 72$ *8va*

Ob. *mf*

B \flat Cl. *mf*

Hn. *f*

Bsn. *f*

$\text{♩} = 60$



DANZA PROFANA

32

$\text{♩} = 72$

$\text{♩} = 60$

$\text{♩} = 84$

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Hn.

Bsn.

321 *f* *mp*

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Hn.

Bsn.

325 *p* *fp* *fp*



DANZA PROFANA

33

Fl. *fp fp p ff*

Ob. *f*

B \flat Cl. *fp fp p ff mp*

Hn. *fp fp p ff*

Bsn. *fp fp p ff f*

329

$\text{♩} = 60$

Fl. *f*

Ob. *f mf*

B \flat Cl. *mf*

Hn. *p*

Bsn. *f mf*

334



DANZA PROFANA

34

$\text{♩} = 72$

339

Fl. *f* *p* *f* *mp*

Ob. *f* *p* *f* *mp*

B♭ Cl. *f* *p* *f* *mp*

Hn. *f* *p* *f* *mp*

Bsn. *mf* *p* *f* *mp*

8va

345

Fl. *p*

Ob. *p*

B♭ Cl.

Hn. *f* *f*

Bsn. *p*

8va



DANZA PROFANA

37

8^{va} $\text{♩} = 72$

Fl.
 Ob.
 B \flat Cl.
 Hn.
 Bsn.

362

8^{va}

Fl.
 Ob.
 B \flat Cl.
 Hn.
 Bsn.

364



DANZA PROFANA

38

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Hn.

Bsn.

366



QUINTETO SILVESTRE

pour flûte, hautbois, clarinette, cor en Fa et basson
for flute, oboe, clarinet, French horn, and bassoon

Diego LUZURIAGA
(1992)

♩ = 60
(Flûte)

lûte
lute
+ Piccolo)

autbois
'boe
- Hi-Hat)

larinette en, Sib
larinet in B^b

or en Fa
Horn in F

lasson
bassoon

petites notes sur le temps
grace notes on beat

6

13

 \equiv

26951 H. L.



33 **Poco più**

(pp) (pp) (pp) mp (pp) mp pp

37

poco poco poco poco mp pp mp

41

poco espress. mp pp espress. mp pp p espress. mp



49

Calmo ♩ = 40

dolce

p *pp* *p*

dolce

p *pp*

dolce

p *pp*

f

55 $\text{♩} = 68$

Fl. *pp*

Hrb. *pp*

Cl. *p*

Cor *mf*

Bsn. *p*

mp *f*



60

ff

ff

ff

f *(gliss.)* *ff*

ff *sff* *sff* *sff*

62

petites notes sur le temps
grace notes on beat

hi-hat

(lasciare vibrare sempre)

(gliss.)

gliss.

mp subito

mp subito

mp subito

mp subito

solo stacc.

sff *sff* *ff* *f*

64

(mp)

(mp)

(mp)

(mp)



68

72

76



8

mf

pp

mf

(f sempre)

91

sur le temps
on beat

mf

pp

mf

(mf)

4:3

(mf)

(mf)

94

f \rightarrow *mf*

sfpp

f

cresc.

mf

4:3



96

Measures 96-98 of a musical score. The score is written for five staves. The first staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The second staff has a bass clef and a 2/4 time signature. The third staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The fourth staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The fifth staff has a bass clef and a 2/4 time signature. The music features various dynamics including *f* (forte), *p* (piano), and *mp* (mezzo-piano). There are also trills and triplets indicated. A double trill is marked with a double trill symbol and a note.

f *p* * double trill: triller avec deux clefs différentes
double trill: alternate two different trill keys for the same trill

99

Measures 99-102 of a musical score. The score is written for five staves. The first staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The second staff has a bass clef and a 2/4 time signature. The third staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The fourth staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The fifth staff has a bass clef and a 2/4 time signature. The music features various dynamics including *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), *ff* (fortissimo), and *poco* (poco). There are also trills and triplets indicated. A double trill is marked with a double trill symbol and a note.

f *mp* *ff* solo
(2 tr (b) sempre)
f *mp* *ff*
mf *poco* *ff*

103

Measures 103-106 of a musical score. The score is written for five staves. The first staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The second staff has a bass clef and a 2/4 time signature. The third staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The fourth staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The fifth staff has a bass clef and a 2/4 time signature. The music features various dynamics including *p* (piano), *gliss.* (glissando), *sord.* (sordano), and *tr* (trill). There are also trills and triplets indicated. A double trill is marked with a double trill symbol and a note.

p *gliss.* (9) *gliss.* (9) *gliss.* (9)
p *sord.* *p* *tr*
p



♩ = ♩ sempre

faire des double trilles quand c'est possible
use double trills when possible

2 tr (9)

tr

(f sempre)

violent, métallique
fierce, metallic sound
(sord. sempre)

5:4

f sf sf sf sf

5:3

(sforzando sempre)

112

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The first system uses 5/8 and 2/4 time signatures. The second system uses 2/4 and 3/8 time signatures. The third system uses 3/8 and 6/8 time signatures. The fourth system uses 6/8 and 13/8 time signatures. The fifth system uses 13/8 and 6/8 time signatures. The music features various musical notations including notes, rests, trills (tr), triplets (3), and dynamic markings such as *f* and *f sempre*. The score is written in a clear, legible hand.

116

Musical score for "L'Espresso" by Luciano Berio. The score consists of five staves. The first staff is in 6/8 time, marked *(mf)*. The second staff is in 2/4 time, marked *f* and *tr*. The third staff is in 6/8 time, marked *(f sempre)*. The fourth staff is in 6/8 time, marked *(mf)*. The fifth staff is in 13/8 time, marked *mp*. The score includes various musical notations such as dynamics (*mf*, *f*, *f sempre*, *mp*), articulation (*tr*, *tr^b*), and time signatures (6/8, 2/4, 13/8).



Handwritten musical score, measures 120-123. The score is written on five staves. It features various musical notations including treble and bass clefs, time signatures (8/8, 6/8, 4/3), and dynamic markings (*f*, *fp*, *f*). Trills are indicated by 'tr' and 'tr^b'. There are also slurs, ties, and a 4:3 ratio marking. The notation is in a complex, possibly chromatic, key signature.

Handwritten musical score, measures 124-126. The score is written on five staves. It continues the musical piece with various notations including treble and bass clefs, time signatures (8/8, 6/8, 4/3), and dynamic markings (*f*). Trills are indicated by 'tr' and 'tr^b'. There are also slurs, ties, and a 4:3 ratio marking. The notation is in a complex, possibly chromatic, key signature.

Handwritten musical score, measures 127-130. The score is written on five staves. It continues the musical piece with various notations including treble and bass clefs, time signatures (8/8, 6/8, 4/3), and dynamic markings (*f*). Trills are indicated by 'tr' and 'tr^b'. There are also slurs, ties, and a 4:3 ratio marking. The notation is in a complex, possibly chromatic, key signature.



130

4:3 3

132

4:3 2:3

134

Poco più

4:3 fff f



136

4:3

4:3

ff

Più mosso*senza misura, colla parte*

5

5

hi-hat (l.v.)

senza misura, colla parte

very fast

senza misura, colla parte

senza misura, frenetico (solo)

(frulato sempre)

gliss.

very fast

senza misura, colla parte

(f)

13

141

prendere piccolo

ff

hi-hat

ff

molto

ff

molto

gliss.

ff

mf

ff

gliss.

3



143 in tempo $\text{♩} \approx 90$
PICCOLO

hi-hat

ffp
(frulato sempre)

gliss. (*)

ff

(*) au hasard, alterner rapidement tous les pistons, en imitant le barrissement d'un éléphant
at random and rapidly alternate all valves, imitating the call of an elephant.

144

(hi-hat)

ff \rightarrow *p*

gliss. (*)

ff \rightarrow *mf*

(*)

146

(hi-hat)

ff

gliss. (*)

molto *mp*

tr



147

tr
5
cresc.
(hi-hat)
tr
5
p subito
gliss.
f
(ff)
ff

149

marcato
mf
simile
mf
mf
mf

154

simile
poco cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
mp cresc.
simile
mf
cresc.



169 poco meno 2" 170 4"

f (*) répéter pendant 6" / repeat for 6"

répéter pendant 6" / repeat for 6"

poco meno *mf* repeat

répéter pendant 10" / repeat for 10"

répéter pendant 6" / repeat for 6"

poco meno *mf* repeat

répéter pendant 6" / repeat for 6"

171 poco meno 4" 172 4"

mf répéter pendant 8" / repeat for 8"

for 8"

poco meno *p*

poco meno *mf* répéter pendant 8" / repeat for 8"

for 8" (bouché sempre)

poco meno *p* répéter pendant 8" / repeat for 8"

173 poco meno 6" 174 4"

p répéter pendant 10" / repeat for 10"

répéter pendant 10" / repeat for 10"

poco meno *pp* répéter pendant 10" / repeat for 10"

répéter pendant 10" / repeat for 10"

poco meno (bouché sempre) *pp* repeat

répéter pendant 10" / repeat for 10"

L'istesso tempo ($\text{♩} \approx 60 - 70$)

175 $\xleftarrow{10''}$ $\xrightarrow{10''}$ 176

poco meno
pp
répéter pendant 14" / repeat for 14"

(piccolo sempre)
répéter pendant 10" / repeat for 10"

poco meno
pp
répéter pendant 14" / repeat for 14"

poco meno
pp
répéter pendant 10" / repeat for 10"

177

ppp

ppp

ppp

ppp

pp possib.

180

FLAUTO

(bouché sempre)



Lento (♩ ≈ 40)

34 *lamentoso* (accents légers) (light accents) (vibrato) *ppp* < *mp* > *mp* > *mp* > *mp* > *mp* > *poco* > *p*

ii-hat (l.v.) (avec un crayon ou un doigt) (with a pen or with finger) *pp*

lamentoso (accents très légers) (very light accents) *pp* < *mp* > *mp* > *mp* > *p*

188

pp > *pp* *espressivo* *pp* *mp* *lamentoso* (accents légers) (light accents) *mp* > *mp* *pp* > *mp* *poco* *pp*

191

(ossia 8a) (vib.) *mp* > *mp* *poco* *p* *poco* (accents très légers) (very light accents) *pp* *poco* *p* *poco* *p*



194

Fl. *mp*

Hrb. *mp*

Cl. *mp* *p* (vibrato)

Cor. *mp* *p*

Bsn. *mp*

196

Fl. *mp* *mf*

Hrb. *mp* *mf*

Cl. *p* *mf*

Cor. *mf*

Bsn. *p* *mf* (vibrato)

198

Poco più

Fl. *mf* *p* *pp* *pp*

Hrb. *p* *mf* *mp*

Cl. *p* *mf* *p*

Cor. *p* *mf* *p*

Bsn. *p* *mf* *p*



213

26951 H. L.



220

Fl. *ff* *ff mp p*

Htb. *ff mp p*

Cl. *ff mp pp*

Cor. *ff mp pp*

Bsn. *ff*

223

Fl. *mf* *mp pp* *p*

Htb. *mf pp* *mp* *p*

Cl. *mf* *mp* *p pp*

Cor. *mf* *pp* *mp* *p*

Bsn. *mf* *pp* *mp* *p*

226

Fl. hi-hat (quasi cymbal) *pp* *ppp*

Htb. *pp* *ppp*

Cl. *pp* *pppp*

Cor. *pp* *pppp*

Bsn. *pp* *pppp*

New York, March 1992